

الأدبُ المقارنُ

تأليف

الدكتور محمد غنيمى هلال

ليسانس ودكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من السوربون
أستاذ النقد والأدب المقارن المساعد
بجامعة القاهرة — كلية دار العلوم

الطبعة الثانية

مع زيادات وتنقيحات كثيرة

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فرید بالقاهرة

١٩٦١

الأدب والمقارن

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال

ليسانس ودكتوراه الدولة في الأدب المقارن من السوربون
أستاذ النقد والأدب المقارن المساعد
بجامعة القاهرة — كلية دار العلوم

الطبعة الثانية

مع زيادات وتقيحات كثيرة

مكتبة الانجمن للمطبعة

١٦٥ شارع محمد فرید بالقاهرة

١٩٦١

الوسطى يغذيها بمواد موضوعاتها الأدبية في ميدان الشعر وقصص الفروسة والحب ، ثم اتصل بها كذلك في عصر النهضة ، وفي العصر الرومانتيكي . وتصدر مجالات تجديد كثيرة في الآداب الإسلامية ، وبخاصة الأدب الفارسي . وفي العصور الحديثة توثقت صلته بالآداب الأوربية وامتاح من موارد التجديد فيها ينشد الكمال في نواحيه الفنية والإنسانية .

وهذه التيارات الأدبية العالمية هي مجال بحوث الأدب المقارن . ومحورها دائماً الأدب القومي في صلته بالآداب العالمية وامتداده بالتأثير فيها وإغنائها أو بالتأثير بها والغنى بسببها . وللأدب المقارن — إلى جانب أهميته في جلاء نواحي الأصالة في الأدب القومي — أهمية أخرى لا تقل عن تلك خطراً ، وهي التعمق في الكشف عن طبيعة التجديد واتجاهاته في الأدب القومي والآداب العالمية . ثم إن الأدب المقارن — مع ذلك — أساس لا غنى عنه في النقد الحديث . فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة . وفي هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد ، بتتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية ، وكشفه عن الحقائق الأدبية الفنية والإنسانية ، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعها ؛ حتى كُيسمى النقد الحديث : « النقد المقارن » ، إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة في جلاء جوانبه واستكمالها . وجامعات العالم الكبرى تعنى العناية كلها بالأدب المقارن وبحوثه ، وتفيد بما أثمر من أسس فنية ناضجة في النقد الحديث . وتستلزم الدراسات المقارنة التعمق في النظر إلى الأدب القومي ، لتقويمه حق التقويم ، والكشف عن خصائصه الأصيلة ، وتتبع نموها وغناها بفضل جهود الكتاب والنقاد ، وحسن إفادتهم من الآداب العالمية ، لتوجيه حركات التجديد في أدبهم توجيهاً رشيداً على هدى ما تسير عليه الآداب العالمية .

وقد كانت هذه الحقائق كلها نصب عيني وأنا بسبيل إعادة طبع كتابي هذا : « الأدب المقارن » . ففي الطبعة الأولى منه اقتصر على التعريف بالأدب المقارن ومناهج بحوثه ، مع أمثلة عامة توضح ما شرحت ؛ ولكنني في هذه الطبعة قصدت مع ذلك إلى التوسع في شرح صلات أدبنا العربي بالآداب العالمية في نواحيها المختلفة . واستقصيت — أو كدت — بيان هذه النواحي العامة . وطبيعي أني لم أتعلم في كل مسألة من مسائلها ، لأن التعمق في دراسة كل مسألة منها لا يتسع له مجال كتاب واحد^(١) .

وكانت غايتي أن أجلو جميع المنافذ التي أطل منها أدبنا العربي على الآداب العالمية الأخرى على مر العصور ، في ناحيتي إفادته إياها والاستفادة منها ، مع بيان الاتجاهات العامة في كل مسألة ، والإشارة إلى مراجعها التي تعين على التعمق فيها لمن يريد الاستزادة . وجلوت ذلك من خلال شرحي لطبيعة سير الآداب العالمية ، ومناهجها في التجديد ، وطرائقها في نشدان الكمال عن طريق التأثير والتأثر ، أحاول بذلك أن أساعد على دعم الوعي الأدبي والنقدي ، وإرسائه على أسس سليمة ، حتى نعرف حق المعرفة موقفنا من الآداب العالمية ، وما يجب أن نسلكه تجاهها حين نرد من مواردها . فلا نقف دون الورد وقوف العاجزين المتخلفين ، ولا ننسى فيه أصالتنا القومية والوطنية ، فنكون كمن يريد أن يرتوي من نهر فيغرق فيه ، شأن الجاهلين من أدعياء التجديد ، لا دعائه الحقيقيين .

وهذا الكتاب — بعد ذلك — بمثابة دعوة إلى الاهتمام بالدراسات المقارنة في معاهدنا وجامعاتنا . وهي دراسات تعنى جامعات العالم الكبرى بها كل

(١) ويكفي أن أضرب مثلاً بالحياة العاطفية في الأدبين : العربي والفارسي ، فقد تحدثت عنها في هذا الكتاب في بضع صفحات ، وتطلب استيفاء شرحها شرحاً مقارناً أن أؤلف فيها كتاباً آخر هو : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٠ .

(و)

العناية . بل إن بعض الدول تهتم بتلقين الطلاب في مرحلة التعليم الثانوى الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . فقد جاء في ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا — لعام ١٩٢٥ م — هذه العبارة التى تنقل ترجمتها هنا لأهميتها : «والذى يهمنا حقاً أن يعرف التلميذ . . . شيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالى — فيما بعد — بإكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن أن يجهد عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته» . ولهذا نعتقد أن جامعاتنا فى حاجة ماسة إلى التوسع فى علم الأدب المقارن لأهميته فى الدراسات الأدبية الحديثة ، ولضرورته للنقد الحديث ، ثم للوقوف على جوانب أصالة أدبنا ، وتوجيه حركة التجديد فيه وجهة رشيدة ، وبخاصة فى عصر نهضتنا الحاضرة التى فيها أخذ أدبنا يساير الآداب العالمية فى مختلف الأجناس الأدبية ، ونواحى التصوير الفنية ، والموضوعات الإنسانية .

مقدمة الطبعة الأولى

موضوع هذا الكتاب : « الأدب المقارن » ؛ وهذا التعبير كما نرى مكون من كلمتين هما : الأدب والمقارن .

أما الأدب فكثيراً ما اختلف الباحثون في تعريفه وطال جدالهم فيه . ولنا بصدد مناقشة هذه التعريفات والمفاضلة بينها . ولكن مهما يكن بينهم من اختلاف فهم لا يمارون في توافر عنصرين في كل ما يصح أن نطلق عليه أدبا ، هما : الفكرة وقالبها الفني ، أو المادة والصيغة التي تصاغ فيها . وهذان العنصران يتمثلان في جميع صور الإنتاج الأدبي : سواء أكان تصويراً لإحساسات الشاعر وخابجات نفسه تجاه عظمة الكون وما فيه من جمال وأسرار ، وحيال آلام الإنسانية وآمالها ؛ أم كان تعبيراً عن أفكار الكاتب في الإنسان والمجتمع . وسواء كان ذلك الإنتاج الأدبي رسالة أو مقالة ، أم مسرحية أو قصة ، يدعو فيها الكاتب أو الشاعر إلى فلسفته في الحياة ، أو يحمل شخصيات أبطاله ، عن طريق الكشف عن الحقائق ، وتصوير النماذج الإنسانية تصويراً يكفي فيه عرض حالات النفس في مواقفها المختلفة للأحياء بالأفكار ، بل لترجمة هذه الأفكار إلى مشاعر وعواطف وأعمال . فلا يُتَطَلَّبُ من الأديب أن يفكر فيتمشق في التفكير حتى يَضِلَّ بقرائه في متاهات الفلسفة ومعميات الأفكار المجردة ، ولا أن يبحث فيستقصى نواحي البحث في تحاييله لكل حالات النفس ونواحي المجتمع . لا نكلفه ذلك ، لأن رسالته يكفي فيها أن تُصَوِّرَ الفكرة تصويراً فنياً يجذب إليها القراء ، ويجلوها في أذهانهم ، ويسجلها في وعيهم ؛ إذ تتخذ من صياغتها الفنية طريقاً إلى القلوب ، ومن هنا يكتب لها الرواج والانتشار ،

ثم الدوام والخلود . فنصرا المادة والصياغة في الأدب مقرونان من مقوماته . وهما له كالجسد والروح للإنسان ، سواء قدمت أحدهما على الآخر أم اعتبرتهما كليهما على سواء^(١) . ويعنى النقد بدراسة هاتين الناحيتين للأدب القومى ؛ فيدرس هذا الإنتاج فكرة وأسلوباً ، ويكشف عن العوامل النفسية في حياة الكاتب وثقافته وصلة ذلك بإنتاجه ؛ كما يكشف عن العوامل الاجتماعية ، فيبين منزلة هذا الأدب في المجتمع الذى نشأ فيه ، ومكانة الأديب بين سابقيه ولآحقه من بنى قومه .

وأما كلمة « المقارن » فلا يُتَصَدُّبُها هنا المقارنة بمعناها اللغوى — وسنوفى القول فى هذا عندما نعرف الأدب المقارن فى هذا الكتاب — بل يجب أن يُلحَظَ فيها المعنى التاريخى ، وبذا يكون الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التى كتبت بها .

ولقد كان يظن فى نادى الأمر أن من العسير بل من المستحيل تحقيق هذا النوع من الدراسة ؛ لأن الناحية الفنية تعتبر مقوماً من مقومات الأدب ، وهى ناحية خاصة بالعرض والصياغة ؛ ولِئَلَّا فى ذلك دورها الذى لا ينكر . فاللغات ، إذن ، تخدود خضيفة تحول دون انتقال الأفكار فى صورها الفنية . وقد كان هذا الظن عقبة كأداء فى سبيل العناية بالدراسات الأدبية المقارنة ؛ ولكن سرعان ما تبدد حينما تبين الباحثون أن من الحقائق التى لا مجال لأدنى شك فيها أن الآداب فى مختلف الأمم تتبادل فيما بينها علاقات التأثير والتأثر بالرغم من اختلاف اللغات

(١) أصحاب الدعوة إلى الفن لا يغفلون جانب الفكرة فى أدبهم ، بل إن منهم من يدعو إلى العناية بالناحية الفنية رغبة للزيد فى إيضاح الفكرة وشرحها . راجع مثلاً :

Ph. Van Tieghem : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires, p. 235 - 242 .

R. Dumesnil : G. Flaubert; p. 411 - 427.

التي كتبت بها . ذلك لأن الأفكار والتعبيرات كثيراً ما تتناظر وتتكافأ في معظم اللغات ؛ وإلا لما تيسرت الترجمة^(١) ، ولما لقي كبار الكتاب حظاً وإعجاباً بهم في مختلف اللغات ، ولما نسجت الآداب الحديثة على منوال الآداب القديمة ، كما كانت عليه الحال مثلاً في أوروبا في عصر النهضة . هذا إلى أن الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب ، بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية ، وبالقوالب^(٢) العامة التي هي من وسائل العرض الفنية ، وبالتيارات الفكرية ؛ وكل هذا مما يجد سبيله إلى القلوب في مختلف اللغات^(٣) .

وفوق هذا قد تجد الناحية الفنية سبيلها للخروج من نطاق الأدب القومي والتأثير في الآداب الأخرى . فقد تتبادل الآداب التأثير في النواحي الفنية للصياغة في الشعر والنثر ، كما سيتاح لنا شرح ذلك أثناء دراستنا لموضوع الأدب المقارن في هذا الكتاب^(٤) .

وكتابتنا هذا يجوز لنا أن نسميه : « المدخل لدراسة الأدب المقارن » أو « الأدب المقارن ومناهج البحث فيه » ، لأنني لم أقصد فيه إلى دراسة مسألة خاصة من مسائل الأدب المقارن ، بل أردت عرض موضوعه إجمالاً . وجعلته قسمين : شرحت في القسم الأول منه معنى الأدب المقارن ، وتاريخ نشأته ، والوضع الحالي لدراسته في أوروبا ، مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات

(١) حقاً إن الإنتاج الأدبي يفقد بعض روعته حين يترجم إلى لغة أخرى ، لأن له في لغته الأصلية مزايا لا تتدقق إلا فيها . ولهذا أوجبنا على دارس الأدب المقارن أن يعرف اللغات التي يقارن بين آدابها . انظر هذا الكتاب حيث تتكلم عن عدة الباحث في الأدب المقارن .

(٢) كالقصة والمسرحية مثلاً في قواعدهما الفنية ، وهو ما سنعطى عليه كلمة الأجناس الأدبية .

R. de synthèse; 1920. p. 23 - 24

(٣) انظر :

(٤) انظر هذا الكتاب فصل الأجناس الأدبية والصور الفنية والأسلوب .

المصرية ؛ ثم عرضت ميدان البحث فيه عرضاً سريعاً . وخصصت القسم الثاني
لتفروع الدراسات في الأدب المقارن وطرق البحث فيها . وتوخيت أن أضرب
أمثلة لمسائل البحث ، لمجرد شرح ما سقت من توجيهات عامة ، دون أن أقصد
إلى استيعاب شرح هذه المسائل التي قد يستغرق بحث كل منها كتاباً أو كتاباً .
ولم أتردد في ذكر أمثلة قد تكون جد معروفة لمن درسوا الآداب الغربية
وتمخصصوا فيها ، لأنها قد تكون مجهولة عند غيرهم . وقد عملت في شرحي
للأفكار العامة إلى اختيار ما يوضحها من أمثلة خاصة بعلاقات الأدب العربي بالآداب
الأخرى ما وجدت إلى ذلك سبيلاً ، عسى أن يكون في ذلك حافز وتوجيه
لمن يريدون المشاركة في مثل هذه البحوث ، لما لها من جلة وطلاقة وأهمية بالغة .
فإذا وجد هذا الكتاب سبيلاً إلى ترغيب الباحثين في هذا العلم من علوم
الأدب ، وإلى الدعوة إليه ، وإلى شيء من التوجيه العام في بحوثه ، كان ذلك
حسبى على التوفيق من دليل ، وعلى الله قصد السبيل .

الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علما من علوم الأدب الحديثة وأخطرها
شأننا وأعظمها جدوى .

وقد كثر الخطأ في تحديد هذا المفهوم في دراسته عندنا حتى اليوم ، وفي نشأته
في كثير من الأمم ، مما كان سببا في تضرر خطأ الدراسة فيه ، وتنفير كثير من
الدارسين عنه ، وتضليل الناس في جدواه . ولذا يرى من الضروري أن نبداً
بتحديد معالنه وتوضيحها .

مدلول « الأدب المقارن » تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين
الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ،
وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيًا كانت مظاهر ذلك التأثير
أو التأثير : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية
أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص
التي تعالج أو تحاكي في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار
الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس
في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط
إنسانية تختلف باختلاف العصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بعنلة من عوامل
التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب .

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات . فالكاتب أو الشاعر إذا
كتب كلاهما بالعربية عدداً أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحد
منه . فلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة للتأثير والتأثر
المتبادل بينها .

و بناء على تعريف الأدب المقارن السابق ، فلاحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار ، إذ كان الأولى أن يسمى : « التاريخ للمقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب للمقارن » ؛ ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن . وهي تسمية ناقصة^(١) في مدلولها ، ولكن إنجازها سهل تناولها ، فغلبت على كل تسمية أخرى^(٢) .

والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد في معناها الحديث ، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى . وكل أدب قومى ياتى حتماً في تصور نهضاته بالآداب العالمية ، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنسانى أو القومى ، وَيَكْمُلُ وينهض بهذا الالتقاء ؛ ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد ، لأنه يستلزم ثقافة خاصة ، بها يستطيع التعمق في مواطن تلاقى الآداب العالمية . وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق في دراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها .

ولا تقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، والقضايا الإنسانية في الفن ، بل إنه يكشف عن جوانب تأثير الكتاب في الأدب القومى بالآداب العالمية . وما أغزر جوانب هذا التأثير ، وما أعمق

(١) لما أشبه هذا النص في التسمية بتسمية « للذهب الرمزي » في الأدب ، وكان الأولى أن يسمى « بالذهب الإيماني » ، لأنه في جوهره يبحث في فن الإيماء وفلسفته في الشعر ، كما لاحظ ذلك لويس كازاميان في كتابه :

Symbolisme et Poésie, Paris 1947, p. 9—10.

وقد كان لتسمية للذهب الرمزي بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة في فهمه تشبه الخطأ في فهم الأدب للمقارن بسبب تسميته كذلك .

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر ، ولكن اسم الأدب للمقارن كان أكثرها نجاحاً وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسى الكبير « سانت بوف » Sainte - Beuve عام ١٨٦٨ انظر : R. de Litterature Comparée, 1921, p. 7—9.

معناها لدى كبار الكتاب في كل دولة . وهذا هو ما عير عنه الناقد الفرنسي « فيلمان » Villemain في محاضراته في السربون عام ١٨٢٨ م بأنه : « السرقات الأدبية الأبدية التي تتبادلها كل الدول »^(١) . على أن الأدب المقارن أرحب أفقا وأعمق نظرا وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية ، كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد .

وقد كان الباحث الفرنسي « جون جاك أمبير » J. J. Ampère من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن ، حين قال في محاضراته في السربون عام ١٨٣٢ م : « سنقوم - أيها السادة - بتلك الدراسات المقارنة التي بدونها لا يكمل تاريخ الأدب »^(٢) .

وقصدنا إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحاً لا لبس فيه ، كَقِفْ عند مفهومه ، لنخرج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدّوا لهذا النوع من الدراسة . ثم نحدّد ذلك المفهوم في أوسع معانيه ، فنُدخل منه ما يتوهم أنه خارج عن نطاقه .

ويترتب على ما سبق أن ذكرنا من تعريف ، أنه لا يُعَدُّ من الأدب المقارن في شيء ما يُعَدُّ من موازينات بين كُتّاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر به . فمثلاً أَلَفَ الكاتب الفرنسي الكبير « ستانداال » Standhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كتاباً عنوانه : « راسين وشكسبير »^(٣) ، لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات

(١) انظر : R. de Synthèse Historique, 1920, p. 4.

(٢) R. de Littérature Comparée, p. 8.

(٣) Racine et Shakespear — وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣ ،

والجزء الثاني عام ١٨٢٥ .

« راسين » بوجوه الأبداع في مسرحيات « شكسبير » . ويتخذ هذه المقابلة قوسيلة للإشادة بأصالة « شكسبير » وبدراسته « القلب الإنشائي فيما له من قوانين إنسانية خاصة به » ، وفيما يقوم أمامها من عقبات « . ويشور على القواعد النكلاسيكية التحكيمية » منتصرا بذلك للرومانتيكيين . ويتخذ « راسين » مثالا للشعراء عبيد القواعد ، على حين يضرب المثل للتأجهاات الفنية التي ينتصر لها من مسرحيات « شكسبير » . والكتاب بذلك ذو قيمة في فهم الدعوة الرومانتيكية التي اتخذ « شكسبير » و « راسين » تعلقة للانتصار لها ، وذو قيمة كذلك في فهم كاتبه نفسه وماله من ثقافة ، ولكنه ليس من الأدب المقارن لا في منهجه ، ولا في موضوعه . ، إذ ليس بين « شكسبير » و « راسين » من صلة تاريخية . والأمر كذلك فيما يعقد مثلا من موازنة بين الشاعر الانجليزي : « ملتن » Milton (١٦٠٦ - ١٦٧٤ م) وبين أبي العلاء العربي (٣٦٣ هـ = ٩٧٣ م - ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م) لأن كليهما كان أعشى ، وأنتج خاضعا لهذه العاهة ، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين . وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به ، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكاتهما الاجتماعية ليست له قيمة تاريخية .

ولا يصح أن ندخل في حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب وتقنه لجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة مانتج عنها توالد أو تفاعل من أي نوع كان . . قد يكون الجري وراء مقارنات من هذا النوع مفيدا لتقوية الملاحظة والأحاطة بمعلومات كثيرة ، ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد في باب الأدب المقارن . على أن مثل هذه المقارنات في أغلب صورها عقيمة ، لأنها لا تشرح شيئا ، بل تقوم على نوع من الترف العقلي ، أساسه جمع معلومات لا نظام فيها ولا قاعدة لها ، ولا يجمع بينها إلا مجرد ما يبدو من تشابه . وربما بالأدب المقارن أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التي أساسها الصدفة والإدراك الرخيص للمشابهات ، ومجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص . لأننا لا نقصد بدراسة

الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي ، وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى ، وصلة توأدها بعضها من بعض ، والصفات العامة التي احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر ، ثم الألوان الخاصة التي قدتها أو كسبتها بهذا الانتقال . لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون ، ومنها ترجى الفوائد التي يتطلع اليها الباحثون . أما تلك الموازنات التي لا تشرح شيئاً ، والتي تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ ، فلا تتجاوز في ضالة قيمتها « مجهود أستاذ في علم الأحياء ينفق وقته في شرح « التقارب شكلاً ولونا بين زهرة وحشرة »^(١) .

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن ما يعتقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية ، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن في شيء - طبقاً لقدمنا - ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا .

فالموازنة بين أبي تمام والبحتري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي ؛ وكذا الموازنة بين « كورني » Corneille و « راسين » أو بين « بسكال » Pascal و « مونتيني » Montaigne أو بين « راسين » و « فولتير » في الأدب الفرنسي ، يتخلل عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومي ، لأن مثل هذه المقارنات - على أهميتها وقيمتها التاريخية أحياناً - لا تتعدى نطاق الأدب الواحد ، في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أديبين مختلفين أو أكثر .

ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد ، فإنها أقل خصباً وأضيق مجالاً وأهون فائدة من الدراسات المقارنة ، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاستعداد والمواهب للكاتب في علاقته مع سابقيه من أبناء أمته . وكثيراً ما تسير على وتيرة واحدة وفي حدود ضيقة ، كدراستنا للحريزي وتأثيره في بديع

الزمان المزداني، أو كدوا مبتدأ للشعراء اللاحقين وتقليد الشعراء الجاهليين في الأدب العربي. أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها في الأدب العربي وتطورها فيه، ثم انتقلنا للأدب الفارسي ونحفظها منه؛ أو ندرس موضوعا كموضوع « مجنون ليلي » في الأدب، وكيف تطور في الأدب الفارسي و بعد عن ميدان الحب والغزل العذري إلى ميدان التصوف والرمزية في الأدب الثاني؛ أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليوناني أو اللاتيني في أدب كُتّاب عصر النهضة وشعرائهم؛ بناء على نظريتهم في محاكاة الأقدمين على نحو ما سنشرح أصوله بعد قليل؛ أو ندرس تأثير شكسبير في المذهب الرومانتيكي في فرنسا؟
مثل هذه الدراسات تُعَدُّ من ضميم الأدب المقارن، على حين تعد الموازنات الأولى من نطاق الأدب القومي البحت. ويدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة.

بقي لنا أن نشبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذي شرحناه - وهو الصلات الدولية بين مختلف الآداب - أوسع مما يبدو لأول وهلة؛ إذ هو لا يقتصر على دراسة الاستعارات البصرية وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر، بل يشمل أيضا دراسة نوع التأثير الذي اصطليح به الكتاب في لغته التي يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر. وهو ما نستطيع أن نطلق عليه تأويل السنان لما قرأه من آداب أخرى. وقد يبعد هذا التأويل كثيرا أو قليلا من الحقيقة.

فمثلا تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين، ولكن بعد تأويلهما تأويلا كبيرا؛ بحيث أدخلوا في مفهومهما كثيرا من فلسفة « أفلاطون » و « أفلاطون » العاطفية، وكثيرا من مبادئ التصوف في الهند وإيران القديمة؛ ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول على هذه الطريقة، أي بعد أن أخضعوها لأرائهم وظنوا أنهم لها خاضعون. ومع ذلك نعدهم متأثرين بالقرآن والحديث عن طريق هذا التأويل.

ونرى مثلاً آخر لهذا التأويل في الكاتب الإنجليزي « كازليل » Thomas Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١) ، حين أول ما قرأه عن الكاتب والشاعر الألماني « جوته » Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، فلم يلاحظ ما في إنتاجه الأدبي من جوانب السخرية والإلحاد ، والجحود والإنكار ، وجوانب الاستجابة إلى داعي الملذات . وإنما رأى فيه ما يتفق وتربيته الدينية الخلقية ، فرأى فيه حكماً يدعو إلى التدين والخضوع لما يفرضه الخلق القويم ، وداعية إلى العيش في ظلال الدعة والواجب اليومي ؛ فيقول عنه في مقدمة رحلته عام ١٨٢٧ : « وقد سمعنا « جوته » « فولتير » ألمانيا ، ولكنها تسمية خاطئة تصمه بما ليس فيه . وحتى لو ضربنا صفحا عن مكانته وعن خلقه القويم - بوصفه إنسانا - فإنه في تفكيره وكتابته ينتمى إلى طراز في الرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل في عالم أفسده وفسد به [يقصد فولتير] . فليس « جوته » بالشاك ولا بالمجدف ؛ ولكنه المعلم الذي يحترم الحق . إنه ليس هداما ، بل بناء ؛ وليس رجلا فكريا فاسدا ، ولكنه حكيم^(١) . »

وكان لتأويل « كازليل » صدى قوى في الرأي العام الإنجليزي ، ولدى الكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوه رائدا خلقيا لهم فيما يكتبون ؛ حتى يقول الكاتب القصصي الإنجليزي « إدوارد بولورليتون » في مقدمة قصتين له^(٢) ذاتي طابع خلقى عام ١٨٤٠ : « فيما يخص الفكرة الأولى ، فكرة التربية الخلقية ، أو التعليم العملي ، من اليسير أن يرى القارىء أنني مدين بها لقصة « ويلهلم ميستر » Wilhelm Meister جوته » ؛ وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزي الغنائى « تينسون » Tennyson (١٨٠٩ - ١٨٩٢) في « جوته » مثالا للحكيم

(١) انظر J. Marie - Carrée : Goethe en Angleterre, Paris, 1920, p. 124-129

(٢) انظر E. Bulwer-Lytton : Ernest Maltravers; Alice, : préface.

الخلق...، ويقتبس في بعض أشعاره من حكمه^(١). ونعد هذا في الأدب المقارن من تأثير «جوته» بتأويل «كارايل» له، وإن كان هذا التأويل في الحقيقة مجافيا للصواب.

ويندرج في الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه: التأثير العكسي Influence *a rebours*، كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر في أدب أمة أخرى، فينتج عن هذه المقاومة أثرها في تأليفه. ولناخذ لذلك مثلاً شاعرنا أحمد شوقي في مسرحيته: كيلو باطرا، فقد تأثر في فكرة دفاعه عن «كيلو باطرا» - بوصفها مصرية - بالمسرحيات الكثيرة الأوربية في الموضوع - وقد ظفر موضوع «كيلو باطرا» في الآداب الأوربية بما لم يكذب يظفر به موضوع آخر في عدد المسرحيات التي ألقت فيه - وفيها جميعاً اتخذت «كيلو باطرا» مثال المرأة الشرقية أو المصرية في نظرهم، فهي مستهتره ولوعة بالملذات تتخذ إلى غاياتها طرقاً ملتوية غير مستقيمة. وكان «أكتافيوس» مثال العقلية الغربية في رأيهم أيضاً، في جده واستقامته وقوته، ثم كان «أنطونيوس» مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بكيلو باطرا، وبعد تعرفه بها صار مثلاً؛ ففقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها. وقد أراد شوقي أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير «كيلو باطرا» وطنية مخلصه، تقدم وطنها حتى على حبها. ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن «كيلو باطرا» ناظرين لها في الآداب الأوربية تلك النظرة، كما أنا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقي في تصويره الفني لكيلو باطرا في مسرحيته كذلك، ولكننا - على أية حال - نعد شوقي متأثراً بأولئك الكتاب أو الشعراء متأثراً عكسياً^(٢).

(١) انظر مرجع جون ماري كاربه السابق ص ٢٠٦ - ٢٠٧، ٢١٥ - ٢٠٢ و ٢٥٩ وكذا:

R. de Litt. Comparée, avril - Septembre, 1949, p. 188-190.

(٢) ومثل آخر لتأثير العربي العكسي في الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبي، كما نراه في تاريخ البيهقي الذي امتنع عن مدح نفسه متخذاً له طريقاً مضاداً لما فعل الصولي في كتابه ==

وعلى الأدب المقارن إذا - تصدى لهذا اللون من البحث - أن يشرح شرحاً تاريخياً لماذا تعرض الكاتب في أمة إلى هذا النوع من التأثير دون ذاك ، وما مبلغ شخصيته فيما تأثر به ، وما الألوان الخاصة والطابع القومى في أدبه ، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبي الذى أثر فيه .

هذا ، ولن يضير كاتباً - مهماتكن عبقريته ، ومهماسمائه - أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاجاً منطبقاً بطابعه ، متسماً بمواهبه . فلكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدين جنورها في تاريخ الفكر الإنسانى الذى هو ميراث الناس عامة ، وتراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة . ويقول « بول فاليرى » Paul Valery في كتابه choses Vues : « لا شئ أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بأراء الآخرين ، فما الليث إلا علة خراف مهضومة » .

« الأوراق » . والبسم ترجمة ما يقوله أبو الفضل البيهقي عن الفارسية : « وكان أستاذى . أبو الفضل الزوزنى رجلاً عظيماً ، ولن أنحدث عنه بكلام لا يليق ، إذ لا جدوى لشرح هذه الأحوال في التاريخ . ولأني إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحاً لهم فسيجرون هذا إلى الحديث عن نفسي ، وقد أربأ عن الموضوع فيه ، حتى لا يقال إن أبا الفضل بما كى الصولى في مدحه لنفسه . لأن الصولى ألف في أخبار العباسيين رضى الله عنهم ، وسمى كتابه « الأوراق » . وقد أجهد فيه نفسه ليثبت أنه رجل فاضل ، وأنه وحيد عصره في اللغة والأدب والنحو - وفي الحق إنه كان يندر وجود مثله في عصره - ولكنه تأثر على أطراء نفسه ومدح شعره ، وأورد فيه كثيراً من قصائده . وقد ضج من ذلك الناس ، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته . ومن ذلك أنه كان يعقب مادحاً نفسه على كل قصيدة من قصائده ، وإليك مثلاً ما عقب به على إحداها : « عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن القرات قلت : لو طلب الوزير من الشاعر البيهقي قصيدة على هذا الروى والوزن لتراجع ولم يستطع . فضحك الوزير وقال : « هذا صحيح » ، وقد ضحك كثيراً من ذلك معاصرو الصولى ، والآن سيضحك كذلك منه القراء . وحين وقفت على هذه الحالة امتنعت - أنا أبا الفضل البيهقي - أن أسلك طريق الصولى ، ولم أشأ أن أمدح نفسي » .

راجع الكتاب الفارسى : تاريخ بيهقي ، طبعة طهران ١٣٥٤ (١٩٤٥) ص ٦٠٢ .

وعلى هذا لا يقتصر الأدب المقارن — في ميدان بحثه الذي شرحناه — على عرض الحقائق ؛ بل يشرحها شرحا تاريخيا مدعما بالبراهين والنصوص من الأدب التي يدرسها . والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب ، ولكن لاغنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ما هو قومي وما هو دخيل ، وليبين أهمية اللقاح الأجنبي في إخصاب الأدب القومي وتكثير ثمراته .

فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب في علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهdy إلى تقام الشعوب وتقاربها في تراثها الفكري . ثم هو — بعد كل هذا — يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها ، كي ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك التراث الأدبي العالمي^(١) . وهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكملًا لتاريخ الأدب ولا أساسا جديدا أقوم لدراسات النقد فحسب ، بل هو — مع كل ذلك —

(١) ويهنا يقضى على القصور الذي يدفع بكل شعب إلى الاعتماد بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقار ما عداه ، وهذه نظرة ساذجة ولكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى للتقنين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين ، وقد كان لها تأثير سيء في تعويق نهضتنا في الأدب والنقد (انظر كتابي : للدخل إلى النقد الأدبي الحديث مقدمة الطبعة الثانية ص ٢٢ — ٢٤) ومن أمثلة هذا في القديم ما كان العرب يطلقونه في معنى « العجم » من أنه خلاف العرب ، رجل وقوم أعجم ، والأعجم من لا يفصح كالأعجمي ، كالجم من الحيوانات ونظير ذلك ما كان من الفرنسيين في القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وفد ملك سيام ، فأحاد التعبير عما يريد في بلاط «لويس الرابع عشر» ، فدعش الفرنسيون كيف يستطيعون الإفصاح ، مما جعل الكاتب الملقب المعاصر : (لابروير) ينسب عليهم ذلك ، ومما قاله : « ... إذا كانت فينا صفات وحشية ، فهي تلك التي تدفننا إلى الدمعة من رؤية سوانا من الشعوب يعقل في قوله وحججه مثلاً » La Bruyère : les Caractères XII, 22 — ونظير ذلك ما نراه في كلام الصحابة القوي الفرنسي (بوهور) Bouhours (١٦٢٨ — ١٧٠٢) إذ يقول : « إن نطقنا — نحن الفرنسيين — هو العلق الطبيعي ، قلنة الصينيين والأسويين غناء ، وكلام الألمان صعب وضوضاء ، وحديث الأسبان مرقم ، ومنطق الإيطاليين زفير ، ولغة الإنجليز صغبر . والعرايون وحدهم هم الذين يتكلمون » : Le P. Bouhours : Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1971; cf. Hallam : Introduction to the Literature of Europ, London, 1872, Vol. 4, p. 402.

عامل هام في دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية
جمعاء .

ولكن الأدب المقارن الذي يزيد تاريخه قليلا عن نصف قرن ، لم يفهم
منذ نشأته على نحو ما شرحناه الآن ، بل فهم فهمًا خاطئًا حينًا وناقصًا أحيانًا .
وقبل أن يستقل بوجوده طمًا ، كان يختلط في كتابة الكتاب بغيره من علوم
الأدب . لهذا اوجب أن تتبع - إجمالاً - نشأته في أوروبا ، ومراحل نموه فيها ،
لنبين كيف استقر على ما هو عليه الآن علما مستقلاً ذا فروع كثيرة .

الباب الأول

نشأة الأدب المقارن - الوضع الحالي لدراساته - عمدة الباعث فيه - مجال البحث فيه

الفصل الأول

تاريخ نشأة الأدب المقارن

قصد هنا نشأة الأدب المقارن في أوروبا ، حيث اكتمل مفهومه ، وتشعبت أنواع البحث فيه ، وصارت له أهمية بين علوم الأدب لا تقل عن أهمية النقد الحديث ، بل أصبحت نتائج بحوثه عماد الأدب والنقد الحديث معاً . وفي تتبعنا نشأة هذا العلم الحديث من علوم الأدب ، نلم بنظريات في النقد ، وبأسس عامة في دراسات تاريخ الأدب ، كان لها أخطر الأثر في ميلاد هذا العلم واكتمال معناه . ولا غنى لدراس الأدب بعامة عن الإلمام بها ، كما أنها جوهرية للوقوف على تطور مفهوم الأدب المقارن ، حتى يتيسر لنا فهم دراساته الحديثة ومناهج بحثه .

طبيعي أن يسبق ظهور الأدب المقارن - بوصفه علماً - وجود ظواهره المختلفة في الآداب العالمية ، أي تحقق التأثير والتأثير بين تلك الآداب . وليس الأدب المقارن في ذلك بدعاً بين العلوم كلها ، وبخاصة العلوم الإنسانية واللغوية . فقد سبقت الظواهر الفلسفية مثلاً وجود علم الفلك . والظواهر الاجتماعية والنفسية قديمة قدم الإنسان والجماعات الإنسانية ، على حين لم يظهر علم النفس والاجتماع إلا في العصور الحديثة . وبديهي أن ظواهر النحو والبلاغة تسبق علوم النحو واللغة في كل أمة .

وأقدم ظاهرة في تأثير أدب في أدب آخر ، وأعظمها نتائج في القديم ،

ما أثر به الأدب اليوناني في الأدب الروماني . ففي عام ١٤٦ ق . م انهزمت اليونان أمام روما ، ولكنها ما لبثت أن جعلتها تابعة لها ثقافياً وأديباً . وكثيراً ما يردّد مؤرخو الفكر الإنساني أن روما مدينة لليونان في فلسفتها وفتحها ونزعتها الإنسانية وأدبها كله . وفي هذا كله كانت محاكاة الرومانيين لأدباء اليونان وكتابتهم وفلاسفتهم ملحوظة من مؤرخي الأدب والفكر ، حتى من مؤرخي الرومان أنفسهم . ولم يكن للأدب اللاتيني من أصالة تذكر يستقل بها عن تأثير الأدب اليوناني ، فيما عدا ما يحتمل أن يكون في جنسي التاريخ والخطابة (١) . وهذه ظاهرة خصبة من ظواهر الأدب المقارن ليس هنا مجال شرحها . ولكن الذي يهمنا هنا أنها أثرت لدى النقاد اللاتينيين ما كان نواة نظرية « المحاكاة » في عصر النهضة الأوربية ، في معنى محاكاة اللاتينيين اليونان والسير على أثرهم ، رغبة منهم في نهضة الأدب اللاتيني . وهذا معنى آخر للمحاكاة ، يغاير « المحاكاة » التي دعا إليها « أرسطو » حين أراد أن يبين الصلة بين الفن بعامة وبين الطبيعة . (٢) فلشاعر — عند نقاد الرومان — أن يحاكي العباقرة الذين هم بدورهم قد حاكوا الطبيعة . فيقول « هوارس » (٦٥ - ٨ ق . م) في فن شعره : « اتبعوا أمثلة الإغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً ، واعكفوا على دراستها نهاراً » . (٣) وفي هذا اعتراف منه بأن محاكاة اليونانيين في أدبهم مشورة ، على ألا تمحو أصالة الشاعر .

وقد خطا بعده الناقد الروماني « كاتيليان » Quintilian (٣٥ - ٩٦ م) خطوات واسعة في شرح هذه النظرية التي كانت ذات أثر بعيد المدى لدى النقاد حتى الكلاسيكية . فقد سنّ لهذه المحاكاة قواعد عامة : أولاها أن المحاكاة

(١) النظر : Nicolas Ségur : Histoire de la littérature Européenne, I, Ile Partie, chap. 1,2.

(٢) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ١٩٥٩ - ٧١ .

(٣) Horace : Ars Poetica Vers 268 - 269

(م - ٢ الأدب المقارن)

الكتاب والشعراء يبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه ، وهو يقصد طبعا محاكاة اللاتينيين لليونان ؛ والقاعدة الثانية أن هذه المحاكاة ليست سهلة ، بل تتطلب مواهب خاصة في الكاتب الذي يحاكي ، شأنها في ذلك شأن محاكاة الطبيعة ، وثالثها أن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هي لجوهر موضوع الأدب ومنهجه ؛ ورابعها أن على من يحاكي اليونانيين أن يختار نماذجها التي يتيسر له محاكاتها ، وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الرديء ، ليحاول محاكاة الجيد فيما تحتمل طاقته ؛ وأخيرا يقرر « كاتيليان » أن المحاكاة في ذاتها غير كافية ، ويجب ألا تعوق ابتكار الشاعر وألا تحول دون أصالته^(١) . وفي ظل نظرية « المحاكاة » هذه ، تم للأدب الروماني الازدهار ، بفضل محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونان مع توافر أصالتهم في وقت معا . وتبعاً لهذه النظرية كان النقاد والمؤرخون الرومانيون يقارنون بين هؤلاء الكتاب ونماذجهم من اليونانيين ، مما يُعَدُّ صورة ساذجة للمقارنة ، لم تتعدَّ ما أشرنا إليه من حدود .

وفي العصور الوسطى التي امتدت من عام ٣٩٥ حتى عام ١٢٥٣ م ، خضعت الآداب الأوربية المختلفة لعوامل مشتركة ، وحدثت بعض اتجاهاتها ، ووثقت علاقاتها بعضها ببعض . وكان لهذا التوحيد في اتجاه الأدب مظهران عامان : أولهما ديني ، كان رجال الدين فيه هم المسيطرون ، فكان منهم القراء والكتاب معا . وتغلغل الروح المسيحي في ذلك الإنتاج الأدبي ، فقد كانت اللاتينية هي لغة العلم والأدب كما كانت هي لغة الكنيسة^(٢) ؛ وثاني هذين المظهرين العامين كان في القروسة التي وحدث ما بين كثير من الآداب الأوربية في تلك العصور .

(١) انظر : Quintilian : Institutio Oratoria (Institution : Oratoire) : X, II, 1, 10, 16, 27, 14, 18, 19, 4
(٢) انظر : Nicola Ségur, op. cit. I, p. 210 - 211

وفي هذين الاتجاهين سار الإنتاج الأدبي الأوربي في كثرته الغالبة ، مما أكسب ذلك الأدب طابع العالمية في اتجاهه العام .

وكان من الممكن ، لذلك ، أن يصبح مجال دراسات مقارنة في البحث عن للمؤثرات العامة التي وحدث اتجاهاته . وكانت هذه المؤثرات دينية مسيحية أو شرقية عربية^(١) ؛ ولكن لم يوجد مجال لتلك الدراسات طوال تلك العصور ، بل تأخر يتلك الدراسة الزمن حتى العصور الحديثة ، حين نهض تاريخ الأدب والنقد الأدبي^(٢) .

وفي عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) اتجهت الآداب الأوربية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية . وكان للعرب فضل توجيه الأنظار إلى قيمة النصوص اليونانية ، بما قاموا به من تراجم الفلاسفة اليونان وبمخاصة « أرسطو » . فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية ، ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها . وكانت الدعوة إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان ومحاكاتها بمثابة ثورة فكرية في ذلك العصر ، لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحي .

وعاد رجال الأدب - في عصر النهضة - إلى نظرية المحاكاة ، محاكاة الأقدمين من يونانيين ولاتينيين ، وكانوا ولوعين بما في هذين الأديين من اتجاهات إنسانية ، لأنها عُنِيًا بالإنسان ومشاكله لا من وجهة نظر ميتافيزيقية ، بل من وجهة نظر إنسانية .

(١) كان للعرب تأثير في الحياة العاطفية الأوربية ، وسنشير إلى شيء من ذلك حين ندرس للأجناس الأدبية في هذا الكتاب .

(٢) انظر : P. Van Tieghem : La Littérature Comparée ,

ولذا كانت آلهة اليونان أقرب في صفاتها إلى الناس . ومن أجل هذا سُمِّيَتْ حركتهم النزعة اليونانية . ولا يهمننا هنا إلا ما يتصل بنظرية المحاكاة التي بدأها من قبل « هوراس » ، وشرحها « كاتيليان » كما سبق أن أشرنا^(١) .

وكان هذا الشرح أوضح ما يكون لدى « جماعة الثريا^(٢) » من القرنين في عصر النهضة . وقد اتخذوا من هذه النظرية وسيلة ناجعة لإغناء اللغة الفرنسية نظرا وتطبيقا .

ومنهم الشاعر الناقد « دورا » (١٥٠٨ - ١٥٨٨) الذي سلك في تلقين تلاميذه معنى « نظرية المحاكاة » مسلكا عمليا مشمرا . فقد أوضح لتلاميذه ماتدين به اللاتينية لليونانية . إذ ظلت اللاتينية خمسة قرون كاملة لا أدب يذكر لها . ثم ازدهر أدبها على أثر اتصالها بالأدب اليوناني . وكان يشرح لهم كيف كان « شيشرون » الروماني مدينا في خطابه لخطيب اليونان « ديموستين » ؛ وكيف تأثر « فرجيل » اللاتيني بشاعري اليونان : « تيوكريت » و « هوميروس » ؛ وكيف ألهم شاعر اليونان « بنداروس » « هوراس » في أشعاره اللاتينية ... وتعد دراسات « دورا » على هذا النحو من أقدم ما عُرف من الدراسات الأدبية المقارنة المثمرة ، وإن تكن بدائية في منهجها^(٣) . وكانت اللاتينية في دراساته مثلا واضح الدلالة على أن اللغة للعوزة الفقيرة تغني وتنهض بتأثيرها بأدب أرق وأغنى ، فتتجدد أفكارها بتجدد منابع إلهامها ... وسرعان ما أضيف.

(١) من ١٧ - ١٨ من هذا الكتاب .

(٢) قصدنا أسماء سبعة من الشعراء الفرنسيين في عهد (هنري الثاني) (١٥٤٧ - ١٥٥٩) :

هم : (رونسار) و (دوبل) و (ريمي بلو) و (جودل) و (دورا) و (باتيف) و (بليتيه) ؛ على خلاف في هذه القاعة ليس هنا مجال تفصيله ، وسنشهد بأقوال « شاميرتادهم » اللاتينية موتنا فيما نحن بصدد .

(٣) راجع : Henri Chamard : Histoire de la Pléiade, Vol.

I, p. 103 - 104.

على مثال اللاتينية شاهد آخر هو نهوض الأدب الإيطالي في عصر النهضة على أثر اتصاله بالأدبين اليوناني واللاتيني . فرسخ في الأذهان - على الأثر - أن الأمل نحوى في أن تحذو اللغة الفرنسية حذو اللاتينية والإيطالية ، فترقى عن طريق محاكاة الآداب القديمة .

ويرى ناقدهم الآخر « دى بلي » (١٥٢٢ - ١٥٦٠) - في دفاعه عن اللغة الفرنسية - أنه « بدون محاكاة اليونانيين والرومانيين لن نستطيع أن نمنح لغتنا ما شهر به الأقدمون من سمواتنا » . ثم يُلحِق بالأقدمين المحدثين من الإيطاليين . ويرى أنه لا بد للشعراء من الرجوع إلى نصوص الآداب القديمة بأنفسهم وهضمها . وعنده أنه لا تكفى الترجمة في الأدب ، إذ أنها لا تغنى عن الأصل شيئاً ، حتى لو كانت أمينتوفيد للأصل المترجم عنه ؛ لأنه لا سبيل فيها إلى نقل الخصائص الأدبية . وبدون هذه الخصائص تظل كل جهود المترجم عديمة الجدوى فنياً ، إذ يظل الأصل كما هو ، كأنه « سيفر هين غمده » . وعنده أن كل ترجمة خيانة للأصل ، وجحود بماله من قيمة . ودعوته هذه فيها شيء من الحق ، إذ أنه لا بد من معرفة الدارسين باللغة النص الذي يدرسونه ، كي يقفوا على كل ماله من روعة فنية في لغته . وهذا أصل من أصول الأدب المقارن اليوم . وقد كان « دى بلي » يقصد من دعوته إليه أن يوجب الرجوع إلى النصوص اليونانية واللاتينية ، وهذا عنده هو طريق المحاكاة الصحيحة . « فلننهج نهج الرومان في إغناء لغتهم بمحاكاتهم اليونانيين : « لقد قمصوا الشخصيات اليونانية ، بعد أن قتلوهم بحثاً وإطلاعا ، وهضموهم هضمًا ، فصيروهم رومانين لحماً ودمًا » . (١)

وقد خالفه في رأيه السابق في الترجمة أكثر زملائه من « جماعة الثريا » .

(١) انظر : Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue Française, I, V. H. Chamard op. cit. , I, p. 186 - 187. وراجع

غيري « بِلَتِييه » Peletier (١٥١٧ - ١٥٨٢) أن الترجمة الأمينة الوفية لأصاها لها « فضيلة إغناء اللغة التي تترجم إليها » ، بما تنقل من كلمات وعبارات طليّة وحكم . « وإن ترجمة دقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق » (١)

والذي يتضح من آراء أولئك الدعاة - في نزعتهم الإنسانية - أن حرصهم على نهضة أدبهم هو الذي حثهم على الكشف عن كنوز الآداب القديمة لمحاكاةها . وشرط آخر وضعه هؤلاء الدعاة إلى النزعة الإنسانية ، وهو جوهرى لإثمار هذه الدعوة ، ويهمننا - من حيث المبدأ - في دراساتنا المقارنة : هو أنه لا يجوز محاكاة الكتاب والشعراء من نفس اللغة . لأن مثل هذه المحاكا تؤدي إلى جمود اللغة وركودها : « حذار - يا من تريد للفتك النمو ، وتريد أن تنبع فيها - من أن تلجأ إلى محاكاة فطيرة ، فتقلد أدباء لفتك ... فهذه نزعة مثوقة لا جدوى منها ، ولا سمو فيها ... فليست سوى منح لفتك ما هو في حوزتها سافا » . وبمحاكاة الآداب القديمة يستطيع خالق أجناس أدبية جديدة ، وهو مالا يتيسر بمحاكاة أدباء اللغة نفسها : « ولو أنى سئلت عن خيرة شعرائنا ... لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأننا مبدعون لهم بالكثير . ولكنى أقول : إننا نستطيع أن نخلق في لغتنا أجناسا من الشعر أكثر جدة وخصبا ، إذا بحثنا عنها في آداب اليونان والرومان » (٢) .

على أن المحاكاة - على هذا النحو - يجب ألا تمحو أصالة الكاتب ، وتطلعه إلى أن يسبق نموذج . ولهذا يرى « بِلَتِييه » - ودونى هذا متأثر بكاتيليان

(١) للرجع السابق ج ٢ ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٢) انظر :

Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue Française
op. cit. I, VIII; H. Chamard, op. cit. I, p. 192 -- 193.

(٣) انظر :

Du Bellay op. cit. I, VII; H. Chamard, op. cit. I, 193.

الرومانى - أن المحاكاة ليست تقليداً محضاً ، وإنما هى السير على هذى نماذج بمثابة قدوة للكاتب : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال فى زلة التقليد المحض ؛ ويجب عليه أن يطمح - لا إلى إضافة شىء من عنده فحسب - بل إلى أن يُفضل نموذجاً فى كثير من المسائل . واعلم أن السماء تستطيع أن تخاق شاعراً كاملاً ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهئة ، » فالتقليد المحض لا ينتج عنه شىء رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هى اتباع الآخرين . ولن يكون لهم نظيراً ، بل يبقى دائماً أخيراً ، وأى مجد فى السير على درب ممد مطروق ؟! » (١)

وقد اكتملت فى هذه الحدود نظرية المحاكاة كما صارت عند الكلاسيكيين . وهى مبنية على أمرين : تمجيد تراث اليونان والرومان للاقتداء به ، ثم وجوب بذل الجهد فى مجاوزة النماذج التى تُحاكى . وينص على الأمر الأول « لا بزويزر » فى قوله : « كل شىء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وُجدَ أفانس ومفكرون ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أرما جمعه الأقدمون ، والتابغون من المحدثين » . (٢) وينص نفس الكاتب على الأمر الثانى بقوله : « لن يستطيع بلوغ حد الكمال فى الكتابة ، ولن يستطيع - مع توافر القدرة - التَّمَوُّقُ على الأقدمين ، إلا بمحاكاةهم » . (٣)

ونتأج هذه النظرية المسلم بها ، والتى تمت بصلة إلى الدراسات المقارنة : أن الأصالة المطلقة مستحيلة ؛ فأكثر الشعراء والكتاب أصالة مدين لسابقه ؛ وأن

(١) انظر : H. Chamard, op. cit. II, 105 - 106

(٢) انظر : La Bruyère : les Caractères, I, Pensée 1 وبمقصد

بالأقدمين اليونان والرومان ، والمحدثين الإيطاليين ليهده .

(٣) نفس المرجع ونفس الفصل ، الفكرة الخامسة عشرة .

التأثر طابع الآداب والمدارس الأدبية جميعاً ؛ وأن المحاكاة الرشيدة طريق
إغناء اللغات .

غير أن كلمة المحاكاة في ذاتها ضامضة . طالما أُسِّفَتْ إلى التقليد الذي يمحو
الأصالة . وإنما يقصد بها التأثر الماضى الأصيل ، لا التقليد الخاضع الذليل .

وقد فلسفها الشراح الإيطاليون في القرن السادس عشر بأنها إكمالٌ لنظرية
« أرسطو » في محاكاة الطبيعة . ذلك أن نماذج الطبيعة لمن يلجأ إليها من الكتاب
والشعراء مباشرةً نماذج ناقصة . وعلى الفنان أن يختار من بين نماذجها ليكمل
نموذجه الفنى الجميل . وقد قام القدماء بهذا الاختيار الفنى ، فخلقوا طبيعة فنية
كاملة ، كملوا بها ما فى الطبيعة من نقص . فعلى أن يحاكي الطبيعة من خلال نماذجهم
البريئة من الخلل والاضطراب . وعلى من يحاكي - فى نظر السكلاسيكيين -
أن يراعى ثلاثة مبادئ : أولها أن يختار من بين نماذجه ، وأن يميز الصحيح من
الزائف فى نموذجه ، لأن الأقدمين بشر يخطئون ويصيبون ، وأساس الاختيار
العقل الرشيد والدربة الفنية . وثانى هذه المبادئ أن يحاكي ما يتفق وعصره ،
كما كتب الأقدمون لعصرهم . وثالثها ألا يحاكي الكتاب من نفس لغته ، على
نحو ما سبق أن عللنا . (١)

وبتأثير نظرية المحاكاة هذه اتجه العصر الكلاسيكى (القرن السابع عشر
والثامن عشر) إلى التقنين فى الأدب ، أى إلى النقد الفنى العملى ، متخذاً من
الآداب القديمة المثال الذى يحتذى . فكانت مهمة الناقد أن يضع قواعد لاختلاف
الأجناس الأدبية ، وأن يدعو الكتاب للسير عليها ، وأن يحكم على قيمة إنتاجهم
بمبلغ اتباعهم لتلك القواعد . وبالرغم من تأثر ذلك الأدب بالآداب القديمة إنتاجاً
ونقداً ، كانت مهمة النقاد أبعد ما تكون عن الاتجاه التاريخى ، وعن البحث فى

(١) انظر : R .Bray : La Formation de la Doctrine Classique,

2e. Partie, Cha p: VI.

المنابع التي استقى منها الكتاب ؛ إذ كانت غايتهم فنية عملية ، هي الإرشاد والدعوة إلى الإنتاج على حسب قواعد جرث مجرى العقائد^(١) .

وحين تأثر الأديب الفرنسي بآداب أخرى غير الآداب القديمة ، كالآداب الإيطالية وكالآداب الأسبانية مثلا ، تعرض بعض النقاد لدراسة تلك الصلات الأدبية الدولية ، كما فعلت (مدام دي سكودري) Me. de Scudéry حين لامت الشاعر (كورني) Corneille على سرقة مسرحيته المسماة «السيد» Le Cide من الأدب الأسباني ؛ ولكن تلك الدراسات لم تعد أن تكون كشفا عن سرقة للتقريع عليها ، أو مجرد حكم على كتاب يراد نقده ، من غير تعرض للصلات التاريخية ، وبدون تفكير في تحليل تلك الصلات وتقويمها .

وفي القرن الثامن عشر جد من العوامل ما كان حريا أن يجعل من المقارنات العلم الأدبي المنشود ، ولكن تلك العوامل لم تشر ثمرتها . ففي ذلك القرن توهمت الصلات بين الآداب الأوربية أكثر مما كانت عليه في القرن السابق ، واشتد شوق الباحثين إلى التعرف بآداب أخرى لم تكن معروفة ، كآداب أهل شمال أوربا ، وكالآداب الانجليزية والألمانية في فرنسا . وتعددت الرحلات وكثرت التراجم . واتجه الأدب اتجاها إنسانيا من شأنه أن يخرج به من حدود القومية إلى أفق أوسع ونهاية أسمى^(٢) .

(١) ولهذا يسمى هذا النوع من النقد : Critique dogmatique ومثاله في فرنسا فن الشعر تأليف (بوالو) : Boileau : L'Art Poétique ومثاله في أسبانيا كتاب الفن الجديد في عمل المسرحيات تأليف لوب دي فيجا : Lope de Vega : El - arte Noevo de Acer Comedias ومثاله في ألمانيا مؤلفات Gottsched ومؤلفات (بودمر) Bodmer في عمل الشعر والمسرحيات :

الظر : 2 — 1 , p. Revue de Synfhèse, 1920,

(٢) هذا ما يفعله (بول هازار) في كتابه القيم :

Paul Hazard : La Pensée Européenne au XVIIIes.

"ولكن كل هذه العوامل لم تثمر الثمرة المرجوة ، لا في خالق تاريخ الأدب على ما هو عليه اليوم، ولا في نشأة الدراسات في الأدب المقارن^(١) . وذلك أن أكثر مؤرخي الأدب حتى نهاية القرن الثامن عشر لم يتجاوزوا حدود سرد حياة المؤلفين وعرض نصوص من مؤلفاتهم ، فإذا تعرضوا بعد ذلك للشرح فلا يعدو شرحهم أصول الكلمات اللغوية وبعض المعاني البلاغية^(٢) . فإذا اتسع أفق ناقد مثل «قولتير» إلى تحليل نص أدبي لبيان قيمته ، فإنه لا يتجاوز غالباً ميدان التاريخ ، مع تعليق هين القيمة في الحكم على النص .

وبمناسبة تعرضنا لقولتير ، نقول : إنه وآخرين^(٣) مثله قد انسمت آفاقهم في قدم الأدبي ، فعرضوا لأدب أم أخرى بالنقد والموازنة^(٤) . ولكن تقدم لم يقصد إلى بيان أصول الأجناس الأدبية من الناحية التاريخية ، ولم يرم إلى شرح التأثير والتأثر من الوجهة العلمية ، ولم يعبا بدراسات البيئات والعوامل المختلفة ، بما هو من صميم الأدب المقارن . فلم يكن تقدم إلا للحكم على مؤلف أو على عمله حكماً مبنياً على القواعد الأدبية التي منها أسلافهم في القرن السابع عشر ، وعلى اعتبارات مستقاة من ذوق العصر الذي عاشوا فيه .

كان على الأدب المقارن أن ينتظر ، إذاً ، حتى القرن التاسع عشر؛ ففي أثنائه جد من العوامل المختلفة ما خرج به إلى حيز الوجود . وسنجد القول في بيان هذه العوامل ، مقتصدين جهد الطاقة في ذكر أسماء النقاد والكتاب حتى لا نشغل على ذاكرة القارئ .

(١) انظر : P. Van Tieghem : La Litt. Comp. p. 22

(٢) انظر : Revue de Synthèse 1920 p.2

(٣) مثل النقاد الفرنسيين : Fréron, Laharpe, Marmontel

(٤) راجع مثلاً الرسالة الثامنة عشرة من كتاب قولتير :

كان القرن التاسع عشر في أوروبا عهد تقدم ملحوظ في الناحية الاجتماعية وفي البحوث العلمية . وتبع هذا التقدم رغبة قوية في استيعاب نواحي البحث في العلوم الأدبية من جهة ، وفي تعرف الشعوب بعضها ببعض من جهة أخرى ؛ فكثرت الأسفار وتعددت التراجم للآثار الأدبية لختلف الدول . وعكف العلماء والكتاب على درس مختلف الظواهر الاجتماعية والأدبية ، متعمقين في أبحاثهم ، محاولين رجع كل ظاهرة إلى أسبابها . ونشأ عن ذلك كله اتجاهان عامان أثرا في نشأة الأدب المقارن وفي نموه عن طريقين مختلفين . هذان الاتجاهان هما : -

(١) الحركة الرومانتيكية (ب) النهضة العلمية .

١ - الحركة الرومانتيكية

الرومانتيكية فائحة العصور الحديثة في الفكر والأدب . وأهميتها في تاريخ الفكر الحديث بالغة . لأنها - بما اشتملت عليه من مبادئ ، وبما مهدتها من اتجاهات في القرن الثامن عشر - قد يسرت للأنسان الحصول على حقوقه ، إذ مهدت للثورات وعاصرتها . ثم لأنها مهدت لجميع المذاهب الحديثة الأدبية التي تلتها ، واحتوت على بذورها العامة . ونشرح الآن من مبادئها بقدر ما يساعد على فهم تأثيرها في نشأة الأدب المقارن . وقد كانت هذه المبادئ في مجملها معارضة للمبادئ الكلاسيكية التي قامت الرومانتيكية على أنقاضها في أواخر القرن الثامن عشر في أوروبا ، ثم في النصف الأول من القرن التاسع عشر . وقد قامت الرومانتيكية في إنجلترا أولا ثم في ألمانيا ، ثم في فرنسا ، ثم في أسبانيا وإيطاليا . وتقابل هنا بين المبادئ العامة من لكل المذهبين : الكلاسيكي والرومانتيكي ، حتى يتضح ما قامت به الرومانتيكية من تأثير عام ، ثم من توجيه الدراسات الأدبية وجهة مقارنة .

(١) — العقل والعاطفة :

كان العقل عند الكلاسيكيين أساس فلسفتهم في الجمال والأدب ، على حين اعتد الرومانتيكيون بالقلب والعاطفة دون العقل .

أما الكلود بيكون فكان العقل عندهم مرادفاً للذوق السليم أو صواب الحكم . ولا تتوافر السلامة أو الصواب إلا إذا اتَّفَقَ الحكم مع ما تواضع عليه المجتمع ، وماساده من تقاليد . وفي هذا الاتجاه العقلي يظهر صواب الحكم . فيجب أن تقاد العبقريّة الفردية بزمام الحكم الجماعي الرشيد عندهم دائماً . ويجب أن تمر الخواطر في مجال التفكير ، لتُصَنَّف وتَهْدَب ، حتى تَخْرُجَ إلى الناس منطقية معتدلة غير مشبوبة . والشعر عندهم « لغة العقل » ، فلا بد أن يبرأ من الخيال الجامح ، والنزعات الفردية ، والعواطف الجياشة . وعلى الشاعر ألا يسجل من خواطره في شعره إلا ما هو عامٌ مشترك بين الناس ، كما يقتضيه المنطق والفكر . وخير الكتب — عند الكلاسيكيين — هي تلك التي يقرؤها المرء فيرى فيها أفكاره ، حتى ليعتقد أنه كان يستطيع تأليفها^(١) . والأفكار المشتركة كالإحساسات المشتركة ، هي أجل ما يستطيع الكاتب أن يجلوّه للناس^(٢) . وقد دعوا إلى اتباع اليونان والرومان في نظريتهم في « المحاكاة » باسم العقل ، وعظموا من شأن « أرسطو » ، واتبعوا ما سنّ لهم من قواعد ، لأنه كان يعتمد على سلطان العقل . وعندهم أن الأقدمين جميعاً كانوا خير مترجمين للعقل . ويسجل الشاعر « بَوَّالُو » هذه القاعدة ، فيما يسجل من قواعد الكلاسيكيين العامة ، فيقول : « أَحِبُّوا دائماً العقل ، وَلْتَسْتَمِدَّ منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة^(٣) » .

(١) انظر : Pascal : Pensées, Paris, 1925, Vol. II, p. 307

(٢) الرجوع السابق ص ٣٠٦ — ٣٠٧ .

(٣) انظر : Boileau : Art Poétique, Chant I, Vers 37—38

وقد استندت هذه النزعة العقلية عند الكلاسيكيين أولاً على ما قاله شراح
أرسطو من الإيطاليين ؛ وتلاقت عند الفرنسيين بعد ذلك مع النزعة العقلية في فلسفة
« ديكارت » فعززتها . على أن الفرق كبير بين النزعة العقلية « الديكارتية »
والنزعة العقلية الكلاسيكية في الأدب ، إذ اتخذ الكلاسيكيون من العقل
وسيلة لتبرير القواعد المقررة ، ولم يسلكوا في تقديم مسلك « ديكارت » في منهجه
في الشك ، في رغبته في القضاء على الأفكار السابقة الموروثة قبل بناء الفكرة الجديدة ،
بل كان العقل دعامة تبرير القواعد والنظم السائدة . ففي الواقع لم يكن العقل حراً ،
أو بعبارة أخرى : « كان العقل يملك ، ولكن » أرسطو « هو الذي كان يحكم » .
وهم يعارضون العقل بالذوق الفردي ، وبالأراء المتطرفة التي تتعارض مع الذوق الجماعي ،
ويعارضونه كذلك بالخيال الذاتي . ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، ولأنه
دعامة الفن الصالح لكل زمان ومكان ، وهو ما يحرصون عليهم في أديهم . وطالما
دعوا إلى كبح جماح الخيال ، وقيادته بالعقل الجماعي أو الذوق السليم كما شرحوه .
وقد حدا ذلك ببعضهم^(١) إلى تهجين الشعر نفسه والخط من قدره باسم العقل ،
لأن الفكرة الواضحة يفضل فيها النثر الشعر . وفي ذلك بدأ تأثير « ديكارت »
يتضح ، لأنه هو من شأن الخيال^(٢) . فضعف شأنه على الأثر ، بل دالت دولة
الشعر الفئائي كله حتى قامت الرومانتيكية^(٣) .

وأما الرومانتيكيون فإنهم يحددون ذلك الاتجاه العقلي الذي مجده الكلاسيكيون ،
ويستبدلون به العاطفة والشعور . وهم يسلمون قيادهم إلى القلب ، لأنه منبع الإلهام ،
والهادي الذي لا يخطئ ، إذ هو موطن الشعور ، ومكان الضمير . والضمير عندهم

(١) هو : Saint - Evremont .

(٢) انظر موقف الكلاسيكيين من الخيال مقالا لنا في « المجلة » عدد يولية ١٩٥٩

عنوانه : الصورة الشعرية في للذاهب الأدبية .

(٣) انظر : R. Bray : la Formation de la Doctrine Classique

en France, 2e Partie, chap IV

« قوة من قوى النفس قائمة بذاتها ، وهو غريزة خلقية تميز الخير من الشر عن طريق الإحساس والنوق^(١) ». وها هو ذا « أفر يددي موسيه » يعارض « بوالو » في مبدئه العقلي على حسب ما ذكرنا له من شعر^(٢) ، يقول « موسيه » : « أول مسألة لي هي ألا ألقى بالا إلى العقل^(٣) » ، يقصد العقل في معناه الكلاسيكي السابق . ثم ينصح صديقا له أن « أقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقريّة ، وفيه الرحمة والعذاب والحب ، وفيه صخرة صحراء الحياة ، حيث تنبّجس أمواج الألحان - يوما ما - إذا مسّتها عصا موسى^(٤) » .

وقد قامت الرومانتيكية على أساس الفلسفة العاطفية التي راجت في أوروبا في القرن الثامن عشر ، وبخاصة في النصف الثاني منه . وعند هؤلاء الفلاسفة أن الفهم والشعور أساسان للإدراك ، ولكن إذا كانت القوانين التي تخضع لها الأشياء هي موضوع الإدراك العلمي ، فإن العقل يعتمد - في تنظيمه للعالم وما فيه من ظاهرات حسية - على الشعور بالجمال . « والجمال هو دعامة كل نشاط إنساني . وهو أساس ما في الإدراك نفسه من نظام ومن صبغة فنية تظهر فيها شخصية الإنسان وأصالته^(٥) » .

ومن قبل كان للعاطفة مكان في فلسفة « لوك » Locke الأنجليزى

(١) تاريخ الفلسفة تأليف « إميل برييه » E, Bréhier ، باريس ، ١٩٥٠ ، ج ٢ من ٤٨٦ - ٤٨٧ .

(٢) هذا الكتاب ص ٢٨

(٣) انظر :

A- de Musset : Poésies Nouvelles, éd. Garnier, p. 158.

(٤) انظر :

A. de Musset : Poésies Complètes, Paris 1947, p. 118.

(٥) هذه مسألة جوهرية في فلسفة « شلنج » Schelling ، ولها أصل في فلسفة

« كانت » . راجع :

A. Beguin dans : le Romantisme Allemand, Paris 1949, p. 130 et sq.

و « كوندورسييه » Condorcet الفرنسي . وقد قررا أن أساس ما تقوم به النفس من الشايط المبنى على ما يصدر لها من الحواس مُنَحَصِرٌ « في الرغبة التي يثيرها القلق ، وبها تتتابع عواطفنا وتتجدد وتتكاثر ، فتكتسب حياتنا كل ما لها من معنى . » والرغبة في الشيء أوعنه — بما تثيره من إقبال أو خوف وضيق — هي التي تدفعنا إلى كل ما نقوم به من أعمال ، وما يدور بخلدنا من أفكار . ومصدر الرغبة العاطفة . والعقلاء دون ذوى العواطف ، بل قد يكون المرء أحق إذا خلا من العاطفة : « ليزعم هؤلاء الذين لم يحبوا قط أنهم أسبى تفكيرا من غيرهم ما بدا لهم ، فإنى أجيبهم : أن هناك أفكارا صحيحة لا حصر لها ، ولا سبيل إلى وصولهم إليها ، لأنها محصورة في نطاق العاطفة ، حتى ليكن أن يقال : إن القلب له أفكاره الخاصة به (١) » .

هذا إلى أن هناك مسألة من المسائل شغلت الفلاسفة وأهل الفن طوال القرن الثامن عشر : ما الجمال ؟ وما مقاييسه ؟ وكانت الإجابة عليها هينة يسيرة في العصر الكلاسيكي . فالجمال إلا انعكاس الحقيقة . والجمال هو هو في كل العصور والبلاد ، شأنه في ذلك شأن الطبيعة . وعند الكلاسيكيين أن « الذوق (الكلاسيكي) لباريس مطابق لذوق أثينا ، إذ تأثر الباريسيون بالغ التأثير بما أسال من قبل دموع أرقى الشعوب علما ، وهو شعب أثينا (٢) » . ولكن للمسألة أصبحت معقدة عند الفلاسفة العاطفيين الذين أثروا ببحوثهم في الرومانتيكية . إذ مررد الجمال إلى الذوق . والذوق فردى . وخلق الفنان للجمال يستلزم القرينة أو العبقرية . ومن هنا تفرعت مسائل أخرى : فما الذوق ؟ وما العبقرية ؟ فيض من بحوث زلزلت القواعد الكلاسيكية . فبعد أن كان الجمال موضوعيا أصبح

(١) انظر :

P. Hazard : La Crise de la Conscience Européenne, I, p. 124.

(٢) انظر : Racine : Iphigénie, Préface :

ذاتياً ، وبعد أن كان مطلقاً أصبح نسبياً ، وبعد أن كان تطبيقاً لقواعد تجريدية صار مرده إلى تقاليد تجريدية أساسها الحاسة النفسية الجمالية التي هي منبع ما فينا من مشاعر وعواطف . وهذه الحاسة هي التي تجعلنا نبحث عن المتعة في الشيء الجميل ونشعر بها : « وهي مختلفة كل الاختلاف عن أنواع المتع التي نحصلها بمعرفة المبادئ والأسباب ، أو باستخدام الأشياء المتناسبة الأجزاء . وقد يضيف العقل إلى متعة الجمال بالكشف عن منفعتنا ، أو بما نشعر به من السرور الذي يصحب ، عادةً ، المعرفة في ذاتها . ولكن ليس العقل جوهرياً بالنسبة لها ، أى أننا إذا كنا قد حرّمنا تلك الحاسة الجمالية الذاتية فإننا سنقول : إن المنازل والحدائق والياب لا ثقة أو مفيدة أو مريحة ، ولكن لن نقول أبداً إنها جميلة^(١) » .

(٢) - تدريج الحقيقة العامة عند الكلاسيكيين ، والجمال عند الرومانتيكيين :

إذا كان الأدب الكلاسيكي عقلياً ، فمن الطبيعي أن ينصرف إلى البحث عن الحقيقة في معناها العام ، متجنباً متاهات المشاعر الذاتية التي قد تؤدي إلى الخروج عن المألوف ، أو تمس ما اصطُلحَ عليه من العادات والتقاليد . فهو أدب معتدل ، يعالج الحالات العادية المألوفة التي يمكن أن تنطبق على الإنسان في كل مجتمع وكل عصر ، ولا مكان فيه للحالات الشاذة أو الغايات غير المعقولة لدى الناس جميعاً . فكان على الكاتب الكلاسيكي أن يؤمن بما قاله « بوالو » : « لا شيء أجمل من الحقيقة ، وهي وحدها أغلٌ لأنَّ تمحُّباً ، ويجب أن تسيطر في كل شيء ، حتى في الخرافات ، حيث لا يُقصدُ بما في الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون^(٢) » . وهذا واضح في الخطب والرسائل . وهو واضح

(١) هذه المرات من كتاب :

Hutcheson : Inquiry to the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue, 1727.

انظر : P. Hazard, op. cit. p. 119

(٢) انظر : Boileau : Epitres, IX, Vers 43 - 46

كذلك في القصص والمسرحيات ، حيث لا ينتقل إنسان من طبقته إلى طبقة دونها أو أعلى منها ، فيبقى السيد سيدا ، والخادم كذلك لا يتطلع إلى مكانة سيده . وتظل العادات والتقاليد مرعية الجانب ، إذ كان الكلاسيكيون يعيشون في مجتمع أرستقراطي ، شديد الاعتزاز بما استقر فيه من قواعد ، متخذاً منها أساس الحقيقة العامة التي يؤمن بها .

على حين لا يؤمن الرومانتيكيون بهذه الحقيقة العامة ، ويستبدلون بها الجمال في معناه العاطفي الإنساني كما هو في فلسفة العاطفين التي أوجزنا فيها القول . فالجمال وحده هو ما ينشده الرومانتيكيون . يعارض « ألنردى موسىه » « بوالو » في مبدئه الكلاسيكي من نشدان الحقيقة ، فيقول : « لا حقيقة سوى الجمال ، ولا جمال بدون حقيقة^(١) » . فكل كاتب رومانتكي وما يهديه قلبه إليه من مشاعر وخواطر ، لا تقيده حقائق الكلاسيكيين وما تواضعوا عليه من تقاليد الحقيقة العامة . ولذا يتغنى الرومانتيكيون هياما بجمال النفوس ، عظيمة كانت أم ضئيلة . وتأخذهم الرحمة بالجنس البشري كله . وتفيض عيونهم بالدموع من أجل ضحايا المجتمع ، منادين بإنصافهم ، مهاجمين ما استقر في المجتمع من قواعد هي عقبات في سبيل ذلك الإنصاف ، ومشيدين بالحياة النظرية الوديعية في الطبقات الدنيا التي لا تحظى بما يحظى به الأرستقراطيون من نعمة وجاه . وقد يحلم الرومانتيكيون بمجتمع مثالي تنال فيه الحقوق دون بذل جهد في أداء الواجب . وفي عالمهم الأدبي ينتقل الإنسان من الطبقة الدنيا إلى أعلى طبقة في المجتمع ، لأنهم لا يحترمون الحدود التي تفصل بين الطبقات على أساس ظالم . ويحملون في أديهم بعالم نزول فيه الفواصل الظالمة . ومهما تكن من صلة بين أديهم والحياة الواقعية ،

(١) انظر :

A. de Musset : Poésies Nouvelles, éd. op. cit. p. 157

(م — ٣ الأدب المقارن)

فهى صلة الحالم المتحرر من حقائق المجتمع ، وما يقدمه المجتمع من تقاليد لا مبرر لها . وعندهم أن الإنسان المتوحش فى الأدغال ، والفطرى فى الأكوخ ، كلاهما أقرب إلى الفضيلة من المتمدنين الذين انغمسوا فى حماة المجتمع وورثاته .

(٣) الغاية من الأدب :

نتيجة لتشدان الحقيقة العامة عند الكلاسيكيين ، كان أدبهم خلقيا فى غايته . فالمهمة يجب أن تكون خلقية غايتها إصلاح العادات . والشعر يجب أن يكون خلقيا يلقي الفضائل الدينية والاجتماعية . والشاعر الحق هو من يتوافر فى شعره الإمتاع والإفادة . والمسرحيات يجب أن تكون خلقية . وويل للمؤلف المسرحي الذى يخلو الرذيلة فى صورة حسنة ، أو ينتصر لها . وَيَقُومُ الأدب الكلاسيكى على أساس أن « الحق ينتصر فيه على الباطل » ثم إن الخير والشر مقدران فيه تقديرا دقيقا ، وفيه لا يرتفع وضع إلى مكانة رفيعة ^(١) . فإذا قام صراع بين العاطفة والواجب انتصر الواجب ، لأن الإرادة يجب أن تسود جميع العواطف ^(٢) . وقد ينتصر العاطفة على الواجب فى المسرح الكلاسيكى ، ولكن المؤلف لا يعرض ذلك إلا ليعين مواطن الضعف الإنسانية ويحذر منها . فقد صور « راسين » العاطفة قوية طاغية فى قلب « فيدير » ، ولكنه يشرح المعنى الخلقى لهذا التصوير بقوله : « فى هذه المسرحية لم أجل أمام العيون شهوات النفوس إلا لآيين كل ما ينتج عنها من اضطراب . وقد صورت الرذيلة فى كل أجزائها فى صورة ذات أصباغ تبرز قبحها ، وتجعلها بغیضة إلى الناس . وهذه هى الغاية الحق التى يجب أن يرمى

(١) انظر : Boileau : Epitres, IX, Vers 48 - 56

وكذا : Boileau : Art Poétique, IV, Vers 93-95

(٢) هذه هى القاعدة العامة ، وهى تتماشى مع الغاية الخلقية للأدب ، وأوضح مثل

لها مسرحيات الشاعر الفرنسى : « كورنى » Corneille .

إليها كل إنسان يعمل للجمهور . وكانت هذه الغاية هي الهدف الأول لشعراء المسرحيات القدامى ، فكان مسرحهم مدرسة للفضيلة لا تقل عن مدارس الفلاسفة^(١) . وفي النص الأخير يتبين أن العاطفة كانت عند الكلاسيكيين شراً وهوى ، يجب أن يحذر الكاتب منها . وفي أدب الكلاسيكيين كانت الاستجابة للعاطفة بالدموع أو إظهار الضعف الإنساني الرحيم خطأ لا يغتفر . وقد أصاب « المبدأ الخلقى » - عند هؤلاء الكلاسيكيين - ما أصاب المبدأ العقلى ، من الارتباط بالمواضع الاجتماعية السائدة .

وقد ثار الرومانيون على الغاية الخلقية للأدب في حدودها السابقة ؛ ورأوا أن الأدب استجابة للعواطف . وهذه العواطف ليست شراً ، بل هي الخير كله ؛ لأنها تجلب الجمال النابع من الضمير ، وقد صوروا في أدبهم عالم الجمال في أحلامهم ، يريدون أن يشربوا به على شروق المجتمع من حولهم . وكانوا ييكون في يسر وسهولة ، راحة على المظالم ونحاياتها ، مطلقين العنان لعواطفهم وأحلامهم .

على أن الأدب الكلاسيكى - على الرغم من مناصرته لسلطان الخلق وسيادة الإرادة كما شرحنا - كان محصوراً في دائرة التقاليد والعقائد السائدة ، إذ كان أدباً أرستقراطياً محافظاً ، لا يهاجم فيه النظم المستقرة . وفيه كان الكتاب يؤمنون بحق الملوك الإلهى كما يؤمنون بالدين ؛ ويكتبون لصفوة مميزة من من الشعب لا تريد أن تقرأ سوى أفكارها . ويعيش هؤلاء الكتاب في جملتهم عالة عليها . وقد كان الكاتب الكلاسيكى من الطبقة الوسطى ، أى « برچوازي » للنشأ ، غالباً . وكان يعتمد على الطبقة الأرستقراطية التى تعوله . ويعتقد أن العبقرية لا تقوم مقام « نيل » المولد . فهو سعيد ، لأنه يشغل مكاناً متواضعاً فى بناء فسيح الرحاب ركنه الكنيسة والملكية . ولذا لم يلعب الأدب إلا دوراً ضئيلاً

(١) انظر : Racine : Phèdre, préface :

في ذلك المجتمع المستقر الثابت الدائم . « فلم يكن في مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يتجوه الكاتب ويزله ويوقظه عنوة ، بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهي لذلك تتطلب تلقيحاً وإخصاباً^(١) . ولم يعبأ الرومانتيكيون بما استقر في المجتمع من عقائد وأفكار لا مبرر لها دينياً أو سياسياً . وكان كل شيء في أديهم موضع تساؤل . وبذلك ساعدوا - في شبوب عواطفهم وعالم أحلامهم - على نشر العدل الاجتماعي ، وهدم الطبقات الطفيلية ؛ وبسروا الطريق أمام الطبقة الوسطى لتلك مقاليد الحكم . وذلك أنهم اشتدوا بحقوق الفرد في وجه المجتمع ، على حين انتصر الكلاسيكيون للمجتمع على حساب الفرد وما أشد الفرق بين الحالتين .

وقد دفع كتاب الرومانتيكية إلى هذا الاتجاه ما كانت عليه حال أوروبا منذ القرن الثامن عشر ، من زلزلة في القيم وتبدل في الطبقات الاجتماعية . وعلى ما يصحب مثل هذه الحال - عادة - من بعض التحلل الخلقى^(٢) ؛ قد قامت إلى جانبها جهود جديدة ترمي إلى التحرر الفكري والسياسي . وتمثلت هذه الجهود في الطبقة « البرجوازية » التي أخذت كثر عددها كما تقدم بها العصر . وقد رأى فيها الكتاب جمهوراً جديداً لهم يمكنهم أن يعتمدوا عليه بديلاً من الطبقات الأرستقراطية . ويتطلب منهم ذلك الجمهور المساعدة على نيل حقوقه من تلك الطبقات وكان كثير من هؤلاء الكتاب يشعرون أن جمهورهم المفضوم الحق هو من نفس الطبقة « البرجوازية » التي نشأوا فيها ، فاخاروا لأنفسهم أن يتحرروا من قيود أسلافهم ، ليناصروا مطالب طبقتهم ، وليساهموا بذلك في هدم الطبقات الطفيلية من الأرستقراطيين^(٣) .

(١) انظر : J. P. Sartre : Situation II, p. 135 - 141

(٢) انظر : Paul Hazard : La Pensée Européenne au XVIII^{es}. Vol. I, p. 341.

(٣) مرجع جان بول سارتر السابق ص ١٤١ - ١٤٢ .

وفي هذا الاتجاه كان الأدب الرومانتيكي أدباً ثائراً ، يهتم بمصالح الفرد ، ويعتد به ، وينتصر له ضد مظالم المجتمع . وكان ذا طابع إنساني شعبي في اختيار أشخاصه وموضوعاته ، ثم في التحدث عن المشاعر والعواطف الفردية ، والتعبير عن الآمال العامة للطبقة الوسطى . وكان لهذا الاتجاه نتائج ثورية خطيرة تمس قضايا الدين والمجتمع والطبيعة والعاطفة بعامة ، ثم كانت له كذلك نتائج فنية تمس الأدب (١) والنقد . ويهمننا هنا ما يخص النقد الأدبي وصلته بنشأة الأدب المقارن .

وضح مما سبق أن الكلاسيكية كانت تعنى بالمجموع في وجه الفرد ، فكانت لا تعتد بالنفوق الجمالي الفردي ، ولا الشاعر الذاتية ، فكانت في قدما متأثرة بهذه النظرة . ولذا كان الكلاسيكيون ولوعين في تقدم بالتقنين وتحديد القواعد العامة للأجناس الأدبية (٢) . ولم يكن ينظر للإنتاج إلا على أساس هذه القواعد . ولا مجال عندهم للذاتية والنفوق الجمالي الفردي ، إذ الجمال الذي يبحث عنه الفنان انعكاس للحقيقة ، فهو لا يتغير بتغير الأفراد والعصور (٣)

وقد ضاق الرومانتيكيين ذرعاً بهذه القيود التي تحد من حرية الكاتب ، وتمحو ذاتيته . ونعوا على الكلاسيكيين خضوعهم لما لا تخضع له العبقرية ، غير مؤمنين بسوى الفرد وما رزق من موهبة . فكما رفعوا من حقوق الفرد على حساب المجتمع ونظمه ، نادوا كذلك بحق العبقرية الفردية في وجه كل ما يحد منها . وهذا هو السبب في ضيق الرومانتيكيين بأنواع النقد إلا النقد الخالق الذي يدعو إليه الكاتب ليفسر به إنتاجه . ويتخذ « فكتور هوجو » شعاره : « الحرية في الفن » (٤) أي اعتماد الشاعر على عبقريته .

(١) راجع في ذلك كتابي : الرومانتيكية ، الباب الثالث والرابع .

(٢) ص ٢٤ — ٢٥ من هذا الكتاب .

(٣) هذا الكتاب ص ٣١

(٤) انظر : Victor Hugo : les Orientales, Préface

ومنذ تحطمت قواعد النقد الكلاسيكية ظهرت نتائج بعيدة الأثر في النقد ومقاييسه. ، فصار الرومانيون ينظرون إلى الأدب على أنه من إنتاج الفرد وعبقريته ، لأنه آراء وأفكار تصب في قالب مصنوعة . فأصبحت مهمة النقد تفسير ذلك الإنتاج تفسيراً علمياً بوصفه تجربة حياة للفرد في بيئته الخاصة . بعد أن كانت وظيفة النقد الكلاسيكي بيان مدى اتباع الكاتب للقواعد المفروضة عليه ، وقياس براعته بمقدار خضوعه لها . وطبيعي أن قواعد العقل والذوق السليم ، في معناها الكلاسيكي (١) ، لم يعبأ لها مكان في النقد الروماني ، لأن الذوق يتغير من أمة لأمة ، ومن فرد لفرد . ولهذا النظرات النافذة يرجع الفضل في ميلاد « تاريخ الأدب » في معناه الحديث . فقد كان ذلك التاريخ قبل الرومانيين لا يتجاوز ذكر حياة المؤلف على حدة ، ثم سرد مؤلفاته ، وذكر نماذج منها . وشرح بعض معانيها اللغوية وخصائصها البلاغية . وقلما حاولوا إحلال المؤلف محله في عصره . فإذا تعرضوا لذلك ارتكبوا أخطاءً عجيبة ، كما فعل « فولتير » مثلاً حين وصف عصر « شكسبير » وما كان يسوده من جهل وظلام . وكان قصده إما الإشادة بعبقرية « شكسبير » بالنسبة لعصره أو النيل منه لجهله القواعد العامة الكلاسيكية التي كان يؤمن بها . وكانت أحكام أولئك النقاد مستمدة من القواعد العامة التقليدية . ولم يكن منهم من يربط بين حياة المؤلف وبيئته وجنسه وطبقته وإنتاجه الأدبي ، ليشرح ذلك الإنتاج ويبين خصائصه الفنية ، وتأثر المؤلف فيه بسابقه ، ثم أثره فيهم .

وذلك هو معنى تاريخ الأدب الحديث ، وهو وجهة النقد الحديث كذلك .

واللرومانيين الفضل في ميلادها دون أدنى ريب (٢) . وقد أثرت نشأة هذين العلمين من علوم الأدب في نشأة الأدب المقارن .

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٨ — ٣٠ .

(٢) التاريخ والنقد الأدبي في معانيهما الحديث من خالق القرن التاسع عشر . انظر :

A. Thibaudet : Physiologie de la Critique p. 18.—R. de Synthèse, 1920, p. 4—5.

وفي القرن الثامن عشر^(١) وُجِدَت آثارات « متفرقة وَجَّهَت النقد وتاريخ الأدب هذه الوجهة ، ولكن طليعة قواد الرومانتيكيين حقا هو « ويلهلم شليجل » W. Schlegel (١٧٤٦-١٨٤٥) - لا في دعوته إلى محاكاة الطبيعة وخطط المأساة بالملهاة فحسب^(٢) - بل وفي إدراكه للنقد ، وفي نظره إلى الكتب الأدبية نظره إلى « مناظر الجمال في الطبيعة » . فهو يصفها وصفا دقيقا ، محاولا - ما استطاع - « بحث عبقرية المؤلف » ورسم الحقائق الأدبية كما هي في أمهاتها من الإنتاج الأدبي ، لتفسيرها والإعجاب بها^(٣) .

ووجد اتجاهان كبيران لهذا التفسير : أحدهما ينظر إلى الأدب في علاقته بالبيئة والمجتمع ، ومن أعظم الداعين إليه شاتا « مدام دي ستال » . والاتجاه الثاني ينظر إلى الأدب في علاقته بمؤلفه ، وأكبر الداعين له من الرومانتيكيين هو « سانت بوف » . وسنتحدث عن هذين الكاتبين ، بوصفهما ممثلين لهذين الاتجاهين ، لنرى مدى تأثيرهما في نشأة الأدب المقارن .

١ - مدام دي ستال^(٤) (١٧٦٦ - ١٨١٧) :

كانت أكبر داعية للحركة الرومانتيكية في فرنسا ، متأثرة في هذه الدعوة

(١) كما في نظريات « ديدرو » ، مثلا ، انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٤٣ - ٣٤٨ .
(٢) انظر :

A. W. Schlegel : Cours de Littérature Dramatique, traduit de l'Allemand par Mme. Necker de Saussure, 13e. leçon.

(٣) انظر :

Mme De Staël : De l'Allemagne, 2e Partie, chap. XXXI.

(٤) (أن لويز جرين) سمات أسم زوجها سفير السويد : « بارون دي ستال » . ووالدها سويسري تسمى اسمه « جاك نكر » Jacques Necker . وفي طفولتها كان لأبها ناد Salon في باريس تعرفت فيه ببعض أعلام الفكر في القرن الثامن عشر أمثال « ديدرو » =

بفلسفة الألمان وقادهم ، كما كانت هي أول من سماها « الرومانتيكية »^(١) .
وقد أضفت على دعوتها طابعا عاطفيا فياضا، فصاغت في صور قوية مشبوبة غزتها
بمعرقها الواسعة من الآداب المختلفة ، وبنظراتها الدقيقة التي حصتها في أسفارها
الكثيرة . وكان تقدُّها ذا طابع علمي ، يتجه إلى التفسير والتعليل ، لا إلى التعيد
والتقنين كما كان في الكلاسيكية . فأخذت تدرس الأدب في مناحيه الفردية
والاجتماعية .

وقد تأثرت بالألمان أكبر تأثر في دعوتها إلى بناء النقد على الفلسفة ؛ إذ في الفلسفة
يتمثل التيار الفكري الذي يمهّد للنهضات الأدبية ويصاحبها . وهي نزعة أساسية
للنقد الحديث ، وفرع من فروع الدراسات في الأدب المقارن . وعندها أن الفلسفة
لاغنى عنها في النقد الأدبي « في كل بلد ذي أدب قوى حر »^(٢) .

وعلى الرغم من أنها تعدُّ الأدب ذا طابع فردي ، لأنه ثمرة تفكير الكاتب
ووليد عبقريته - شأنها في ذلك شأن الرومانتيكيين جميعا - قد وجهت نشاطها
أولا إلى تفسير الإنتاج الأدبي بتأثره بالنظم الاجتماعية التي تخضع لها الأمة ، من
صور الحكم ومن الدين والعادات ، وما يتبع ذلك من نظم الحياة وطرقها التي تؤثر
في الفكر والإحساس والنوق . فالدين والقوانين يطبعان الشعب الذي يخضع

« يوفون » . وبعد زواجها (١٧٨٥) كان ناديها في باريس مركز نشاط فكري ،
ثم ملق من « يفضون » نابليون . وقد نفاها (نابليون) مرات من فرنسا وكانت تعود
لها ، ثم نفاها نهائيا عام ١٨٢٠ بعد ظهور مخطاها المسمى : (في ألمانيا) . وكانت
حين تنقل معها ناديها في قصرها المسمى (كوبيه) Coppet على شط بحيرة جنيف في
سويسرا . وبعد سقوط « نابليون » (١٨١٤) عادت إلى باريس حيث ماتت بعد ثلاث سنوات .
ودفنت في سويسرا عند قصرها « كوبيه » .

(١) انظر :

Crouzet ; Histoire Illustrée de la Littérature Française, p. 450.

(٢) انظر :

Mme. De Staël : De l'Allemagne, 2e. Partie, chap. XXXI.

لها بطابعهما ، وبعبارة أخرى : « الأدب صورة للمجتمع ^(١) » . تقول « مدام دي ستال » : « إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التخالف أو التشابه الفكرى بين الأمم . وقد يرجع إلى البيئة كذلك شئ من هذا الاختلاف ؛ ولكن التربية العامة للطبقات الأولى فى المجتمع هى دائماً وليدة النظم السياسية القائمة . والحكومة مركز مصالح الناس . والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح ^(٢) » .

وإذا كان الأدب « صورة للمجتمع » ، فلا بد — للاستعانة على فهمه — من دراسة التاريخ . وللأدب بهذا الاعتبار صلة وثيقة بنواحى المدنية الأخرى ، وبسعة مدى إدراك المنتجين له . ولا بد من إحلاله محله من عصره وبيئته كي يقوم حق التقويم . تقول « مدام دي ستال » فى مقدمة كتابها المسمى : « الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية » : « سأحاول أن أشرح تأثير كل شكل من أشكال الحكومات فى الأدب ، وأن أبين الاتجاهات الخلقية التى تتولد فى الفكر الإنسانى نتيجة للعقائد الدينية ، وكيف ينمو الخيال على أثر مرعة سريان بعض الأساطير ؛ وأن أصور الجمال الشعرى الذى هو من وحي البيئة ؛ وأن أتحدث عن الدرجة المثلث للمدنية التى هى أقوى دوافع الأدب وأنوم عوامل استكمالها ؛ وأخيراً سأشرح كيف تسير الإنسانية قدماً فى طريق التقدم والنور كلما تقدم بها الزمن ^(٣) » .

فدام دي ستال تقصد فى اتجاهاتها إلى ربط الإنتاج الأدبى بالمظاهر

(١) هذه قضية يلغى ألا تؤخذ على إطلاقها ، وقد شرحناها ، وبيننا صور علاقة الأدب بالمجتمع فى كتابنا : مدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٩٩ — ٤٠٤ .

(٢) انظر :

Mme. De Staël : De la Littérature Considéré Dans ses Rapports Avec les Institutions Sociales, paris, 1887, chap. XVIII.

(٣) المرجع السابق ص ٢٢ .

الاجتماعية ، ثم إلى بيان تقدم العقل البشرى على مر العصور . وهذان الاتجاهان ليسا من صميم الأدب للمقارن ، على نحو ما شرحنا سابقاً ، ولكنهما مع ذلك ساعدا على نموه والنهوض به . لأن « مدام دى ستال » فى دراساتها النقدية كانت تلجأ إلى ضرب الأمثال بالأدب الأخرى ، وإلى تحليل بعض مظاهرها ، والأشارة إلى وجوه التشابه بينها ، تشابها يوجه العقول إلى دراستها . ولم يخل كل ذلك أحيانا من الإشارة إلى نشأة بعض الأجناس الأدبية وأسسها الفنية فى الأمم الأخرى^(١) . وكان لها الفضل كذلك فى اتجاهها فى دراستها اتجاهها تطبيقيا عمليا عززته بكثير من الأمثلة مع شرحها بما يحدث فى كثير من الأدب الأخرى .

وقد حملت « مدام دى ستال » على من لا يعيرون دراسة الأدب الأخرى اهتماماً ، وعلى من يحتقرونها . ودعت إلى دراسة الأدب فى لغاتها الأصلية^(٢) .

وكان لها الفضل الأول فى تعريف الفرنسيين بالأدب الألماني ، مع عنايتها عناية خاصة ببيان وجوه الشبه والخلاف بينه وبين الأدب الفرنسى ، مما كان له خير أثر فى الأدب الفرنسى وفى الحركة الرومانتيكية بوجه خاص . فكانت « مدام دى ستال » بسعة ألقها فى النقد ، وكثرة إطلاعها على الأدب الأجنبية ، وشغفها بدراسة مظاهر الفكر الإنسانى فى مختلف اللغات ، ودعوتها إلى تلك الدراسة وضربها الأمثال فيها ، كانت بكل ذلك داعية ذات أثر كبير فى الدعوة إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد فى النقد والتحليل^(٣) . ولكنها - على ما لها من فضل

(١) الكتاب السابق ص ٤ - ٥ ، وفى مواضع متفرقة منه ، وللاؤلفة نفسها فى كتاب : De l'Allemagne فى فصول متفرقة منه (كالفصل التاسع والعاشر من الجزء الأول) وراجع أيضا :

F. Baldensperger : La Critique et L'Histoire Litteraire en France au XIXes p. 13.

(٢) المرجع السابق ص ٣٣ - ٣٤ وهو أساس هام لدراسات المقارنة .

(٣) إليك مثلاً بعض جل من كتابها : (الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية) : « الجزء =

في هذا الباب - لم تُمنَ بدراسة صلوات الأدب بعضها ببعض في نطاق نفوذها وتأثيرها وتأثرها ، على نحو ما هو مفهوم من الدراسة الحق للأدب المقارن .

٣ - سانت بوف^(١) (١٨٠٤ - ١٨٦٩) :

كان يبحث في الإنتاج الأدبي ، لامن حيث دلالة على المجتمع فحسب كما فعلت « مدام دي ستال » ، ولكن من حيث دلالة على مؤلفه . فكانت أحكامه في النقد أحكاماً على شخصيات المؤلفين . وقد اتخذ لنفسه مبدأ فيما قرره في تصويره شخصية الكاتب حين يقول : « فيما يخص النقد الأدبي ، يبدو لي أنه لا يوجد ما هو أكثر أصالة ولذة وخصباً في تنوع المعلومات فيه - في وقت معا - من قراءة تراجم حياة عظماء الكتاب ، إذا أُجيد تأليفها ... يتقص الناقد مؤلفه ، ويعيش فيه ، وينتجحه في نواحيه المختلفة ، فيجعله يحيا ويتحرك ويتكلم كما يجب أن يفعل ،

= الأول من هذا الكتاب يحتوي على تحليل خلق وفلسفي للأدب اليوناني والأدب اللاتيني ، وعلى بعض آراء في النتائج التي تعرض لها الفكر الإنساني إثر غزوات شعوب الشمال ، وبعد استقرار الدين المسيحي وتعب عصر النهضة . ويحتوي كذلك على لمحة سريعة فيما عجز الأدب الحديث ، وعلى ظلمات مفصلة في ميون المؤلفات في الآداب الإنجليزية والإيطالية والألمانية والفرنسية ، في حدود ما رسمت من منهج لهذا الكتاب ، أي على حسب العلاقات بين الحالة السياسية للبلد وبين العقلية الأدبية المنتجة » انظر : [

Mme. De Staël : De la Litterature, ... p. 32.

(١) من كبار النقاد الفرنسيين ؛ ومن آباء النقد الحديث في العالم . وقد درس الطب في بادىء أمره . وسرعان ما ترك الطب إلى الأدب والنقد . وقد تركت دراساته الطبية أثراً عميقاً في نزعة الأدبية ، إذ أراد أن يجعل من النقد ما يشبه التشريح الطبي ، في تحليل العمل الأدبي واتخاذ مראה لنفس المؤلف ، كي يكشف عن دقائقها . وقد انضم أولاً إلى الحركة الرومانتيكية ، ثم تركها على أثر جفوته مع (فكتور هوجو) . وعنده أن النقد الأدبي يجب أن يكون خالفاً كالأدب . واتجاهه في نقده تحليلي تطبيقي مثل (مدام دي ستال) ، ولكن عنايته بتصوير شخصيات الكتاب والوثرات المختلفة فيهم ، من جسمية ونفسية ووراثية ، تفوق كل اتجاه سابق عليه . وعلى الرغم من صواب نظراته المأهولة قد أخطأ كثيراً في تطبيقها ، وبخاصة فيما يتعلق بمصره . على أن نقده في منهجه وفي أكثر حالات تطبيقه لا زال ذا قيمة عظيمة .

ويتبعه في دخيلة نفسه وفي عاداته في حياته السابقة على التأليف ، ما استطاع ؛ مع ربطه من كل جوانبه بهذه الأرض ، بهذا الوجود الواقعي ، بهذه العادات اليومية التي لا يقل تأثر عظماء الناس بها عن تأثرنا نحن ^(١) . وفي ذلك صار النقد الأدبي جنساً أدبياً آخر لأول مرة في تاريخ النقد . ونجاح الناقد الأدبي يكون بمقدار نفوذه في شخصية الكاتب الذي ينتقده : « فإذا فهمت الشاعر في هذه اللحظة التي تضافرت فيها عبقريته وثقافته وكل ظروفه الأخرى ، فجعلته ينتج كتابه القيم ؛ وإذا حُلَّت هذه البؤرة التي فيها يتجمع كل شيء في نفسه ؛ وإذا وُجِدَت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التي تربط وجوده الثاني المُشِعِّ المتألق الجليل ، بوجوده الأول الغامض المنزوي المتوارى الذي قد يريد الشاعر محو ذكره ؛ آنذاك يمكن أن يقال إنك تَقَدَّت في جوانب شاعرك وإنك على علم به ^(٢) » .

ووظيفة النقد الأدبي - عند « سانت بوڤ » - هي النفاذ إلى ذات المؤلف ، لتستشف روحه من وراء عباراته ، بحيث يفهمه قراؤه . وفي ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب ، أو كما يقول هو : « يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذي يراد رسمه به ^(٣) » . فالنقد - على حد تعبيره - : « يُعَلِّمُ الآخرين كيف يقرءون » . ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف .

وهو يعتمد في ذلك على الملاحظات الدقيقة في حياة المؤلف ، لبيان : أي نوع من الناس هو ، وأثر حاله الطبيعية أو المرضية ، ودلالة الصور التي يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه .

(١) انظر : Sainte - Beuve : Portraits Littéraires, I, Corneille.

(٢) انظر : Sainte - Beuve : Port - Royal, livre I, chap. I

(٣) انظر : J. C. Carloni : La Critique Littéraire, p. 72

ويذهب « سانت بوف » إلى أبعد من ذلك حين يقرر نظريته في « التاريخ الطبيعى لفصائل الفكر » ؛ فيرى أن كل كاتب ينتمى إلى نوع خاص من التفكير ، يكشف عنه استقصاء طبائع العقول فى الأدب الذى ينتمى إليه . فإذا بُحِثَ طبائع العقول المختلفة ، تبين أنها « تنتمى إلى بعض نماذج و بعض أصول رئيسية . فمعرفة أحد كبار المعاصرين تشرح لك وتبعث أمامك طبقة من الموتى ، لما بينه وبينهم من تشابه واضح ، ومن وجود بعض خصائص للأسرة الفكرية التى ينتمون جميعا إليها . وهذا مطابق تماما لما فى علم النبات بالنسبة للنباتات ، وما فى علم الحيوان بالنسبة لأنواع الحيوانات . فهناك ، إذن ، تاريخ طبيعى... لأسر الفكر الطبيعية^(١) » . وهنا ينصح « سانت بوف » بموازنة النص الأدبى بنظائره لتتضح خصائصه . ويتطلع إلى ذلك اليوم القريب الذى تتحقق فيه نظريته هذه ، فيكون النقد موضوعيا حقا ، غايته الوقوف على عناصر تكوين الكاتب : « لو استطعنا أن نأمل يوما فى تقسيم المواهب الأدبية إلى أسر... فكم يلزم لذلك من ملاحظة هذه المواهب أولا ، فى صبر وفى حيدة ، ودون الخضوع لنظام يتحكم فى تفكيرنا فى البدء ، فننتزف على هذه المواهب ترفقا كاملا ، موهبة موهبة ، ومثلا مثلا^(٢) » .

وإذا كانت أمثلة « سانت بوف » لم تتجاوز موازنة النصوص الأدبية فى داخل نطاق الأدب الفرنسى نفسه ، فإن نظريته التى وضعها تقود حتما إلى البحث عن عناصر تكوين الكاتب فى خارج نطاق أمته ؛ إذ قد ينتمى الكاتب

(١) انظر : Sainte - Beuve : Port - Royal, livre I, chap. II

(٢) انظر : Sainte Beuve : Causeries du Lundi, XIII, Taine

إلى أسرة فكرية عالمية في الآداب الأخرى . وهذا هو جوهر الأدب المقارن .
و « سانت بوث » ، في مقدمه ، يقف وسطاً بين حدود الحركة الرومانتيكية والنظرة
الواقعية المتأثرة بالنهضة العلمية .

وفيا قدمنا في الحركة الرومانتيكية ، يتضح أن تأثيرها في نشأة الأدب المقارن
محدود بالدعوة إلى الإفادة من الآداب الأخرى ، ودراساتها في لغاتها الأصلية ،
وفتح آفاق جديدة للآداب القومية في البحث والتأثر ، وتوجيه النقد توجيهاً علمياً
كان من ثمرته ظهور النقد الحديث والأدب المقارن ، ثم البحث عن عناصر
تكوين ثقافة الكاتب كما في نظرية « سانت بوث » في « التاريخ الطبيعي
لفصائل الفكر » ، ولم يتجاوز تأثير الرومانتيكية في نشأة الأدب المقارن هذه
الحدود ، على حين تجاوزها كثيراً تأثير النهضة العلمية التي أدت إلى ظهور الأدب
المقارن نهائياً إلى الوجود .

ب - النهضة العلمية

من المشهور الذي لا زبد أن نطيل فيه أن القرن التاسع عشر كان بدء
العصور الحديثة من ناحية التعمق في الدراسات النظرية والعملية ، ومن ناحية بناء
العملية منها على أساس نظري منهجي ، ثم من حيث بدء ظهور المخترعات الحديثة
البخارية والكهربية . وقد سبق ذلك وصحبه اتجاه عام إلى البحث عن أصول
الأشياء ، والتنقيب عنها والتعليل لها . وكان لهذه النهضة - في العلوم الإنسانية والعملية
معاً - تأثير عميق في النقد والأدب . فقد أخذت الثقة في العلم تزداد لدى النقاد
والكتاب . وكانت هذه الثقة أساساً لتفاؤل بعض الرومانتيكيين فيما يخص مستقبل
الإنسانية وتقدمها المطرد بتقدم العصور (١) .

(١) كما رأينا في آراء « مدام دي ستال » فيما سبق ، وانظر أمثلة أخرى لهذا التفاؤل
الرومانتيكي في كتابي : الرومانتيكية ص ٦٢ - ٦٣ ، ٩٦ - ٩٨ ، ١١٠ - ١١٤ .

ثم كان التقدم العلمى نفسه سبباً من أسباب القضاء على الرومانتيكية . ذلك أن جمهور الكتاب والنقاد أخذوا يعتقدون أن العلم سيحل كل مشاكل الإنسانية ، وأن مناهجها هي المناهج التي يجب أن يتبعها الأدب والنقد كي يسيرا في طريق مأمون ، ويصلا إلى نتائج سليمة . ومن ثم لم يمد للانطلاق في عالم الأحلام مجال ، إذ انصرف الأدب إلى واقع الحياة ، يصف في موضوعية ما ترزخ به من مواطن البؤس والضعف ، متجرزا من جموح الخيال وانطلاقاته . وبذلك ماتت الرومانتيكية وقامت على أنقاضها « الواقعية » في القصة والمسرحية ، و « البرناسية » في الشعر التي تقابل الواقعية في النثر . وكان ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وكان العلم سبباً في وجود جمهور جديد للكتاب ، هو جمهور العمال . فأخذ الكتاب في واقعيتهم يدافعون عن هؤلاء العمال في قصصهم ومسرحياتهم ، مهاجمين (البرجوازيين) في ذلك الأدب ، بعد أن كان الرومانتيكيون يساعدون في أدبهم (البرجوازيين) ضد الأرستقراطيين . وفي ذلك كله أثر العلم في موضوعات الأدب وفي موضوعية النقاد واتجاههم العلمى إلى الشرح والبحث عن أصول الأفكار .

وفي هذا القرن طلع « دارون » (١٨٠٩ - ١٨٨٢) على العالم بنظرية الشهيرة في التطور وطريقة « الاختيار » في الطبيعة ، وأثره في تكون الأنواع الحيوانية ، في كتابه : « نشأة الأنواع بطريق الاختيار الطبيعي » ، أو الاحتفاظ بالأجناس المختارة في صراع الحياة ^(١) . وعلى الرغم من أن بعض ماساقه من من نتائج لم تعد له قيمة علمية ، قد راجت نظريته رواجاً منقطع النظير في ظل الفلسفة الوضعية للعصر . وتجدد بها إدراك النقاد للإنسان ، فأوا أن كل امرئ

Charles Darwin : On the Origin of Species, or the (١) Preservation of Favoured Race in the Struggle of Life, 1859.

مُعَايِر هو نتيجة تكوين العَالَم له في مختلف العصور . وكثرت الكتب التي تبحث في أصول الأشياء والنظم الاجتماعية والأديان ، متجهة إلى تفسير كل الظواهر تفسيراً علمياً مادياً^(١) .

ومن أشهر هؤلاء « إرنست ريتان » (١٨٢٣ - ١٨٩٢) وقد آمن بالعلم إيماناً يفوق كل حد ، ووضع فيه ثقته في مستقبل الإنسانية . وقد بنى كل كتبه على فكرتين رئيسيتين هما الثقة في العلم ، وجبرية الظواهر^(٢) . ومن ذلك كتابه : « تاريخ أصول المسيحية » ، وهو مجلدات كثيرة أصدرها من عام ١٨٦٣ حتى عام ١٨٨٣ م ، وكتاباه : « التاريخ العام والمهيج المقارن للغات السامية » (١٨٥٥) . ومن أقواله ذات التأثير العميق في نشأة الأدب المقارن : « يمكن أن يمدَّ الوعي الإنساني نتيجة لآلاف أخرى من الوعي تتلاقى كلها مؤتلفة في غاية واحدة ... »^(٣) وقد دفع هذا الاتجاه النقاد إلى البحث عن أصول الأفكار وكيفية التكوين الثقافي للأفراد والدول .

وظهر صدى هذا الاتجاه في بحوث الكاتب الإنجليزي « بوسنت » في كتابه المسمى : « الأدب المقارن » (١٨٨١) - وقد درس فيه ظاهرة الأدب في تأثيرها في جميع الدول بالعوامل الاجتماعية ، وفي تطورها بتطور المجتمعات ، من حالة قبلية إلى مدنية ، ومن مجتمع إقطاعي إلى مجتمع مدني . ومثل هذا الإدراك للأدب المقارن بدائي ، لا قيمة له في الدراسات المقارنة الحديثة ، ولكنه كان خطوة في تفسير الأدب بوصفه ظاهرة عامة مشتركة بين الآداب ، فكان بمثابة دعوة إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد . ولا شك أن لهذا تأثيراً في نشأة الأدب المقارن .

(١) لتأثير الفلسفة الوصفية في الأدب والمذاهب الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، انظر مقالاً لنا في (المجلة) شهر سبتمبر ١٩٥٩ بعنوان : فلسفة الصورة في شعر الرئاسيين .

(٢) انظر : ١

G. Lanson : Histoire de la Littérature Française, p. 1091- 1099.

(٣) انظر : ١٧ R. de Littérature Comparée, 1921, p.

وقد حذا حذو « يُونِسْت » الكاتبُ الفرنسي « ليتورنو » في كتابه :
« تطور الأدب في مختلف الأجناس الإنسانية »^(١) ، وقد اتبع فيه « يُونِسْت »
في منهجه ونظراته العامة .

وقد جَدَّتْ ظاهرة أخرى علمية في القرن التاسع عشر كان لها تأثير مباشر
في الاهتمام بالمقارنات الأدبية . ذلك أن علماء ذلك القرن قد اتجهوا إلى المقارنات
لاستنباط الحقائق والتعمق في البحث ، فنشأ علم « الحياة المقارن »^(٢) وعلم « التشريع
المقارن »^(٣) وعلم « الميتولوجيا المقارن »^(٤) و « علم اللغة المقارن »^(٥) . فلا بدع ،
إذن ، أن يحذو تاريخ الأدب حذوها في اتجاهه نحو « الأدب »^(٦) للمقارن .

وعلى الرغم من اتجاهات « إدجار كيني » E. Quinet (١٨٠٣ - ١٨٧٥)
الرومانتيكية في كتبه في التاريخ وفلسفته ، قد شعر شعورا عميقا بضرورة الدراسات
المقارنة . وكان مدرسا للأدب الأجنبي في جامعة « ليون » . وقد عرض عليه
آنذاك كرسي الأدب الحديث في السربون ، فأجاب بخطاب له عام ١٨٣٨ م
يقول فيه : « إني لأميل إلى تفضيل اسم آخر أعم من الأدب الحديث ، لئلا نبتعد
نهائيا عن القديم . . . لقد قالوا : « تشريع مقارن » ، ألا يمكن أن يقال : « أدب
مقارن » ، أو شيء آخر قريب منه يندرج في هذه السبيل ؟ » . وقد عين هو في

(١) انظر :

Letourneau : L'Evolution Littéraire dans Les Diverses Races
Humaines, 1894.

Biologie Comparée (٢)

Législation Comparée (٣)

Mythologie Comparée (٤)

Linguistique Comparée (٥)

(٦) انظر :

J. Marie — Carré : Annales du Centre Universitaire
Méditerranéen, 1948—1950, p.70.

(م — ٤ الأدب للمقارن)

بعد مدرساً في « الكوليج دي فرانس » عام ١٨٢٢ ، لتدريس مادة : « آداب جنوب أوربا »^(١) .

ولا بد أنه انصرف في دراسته للآداب الأوربية إلى شرح بعض الاتجاهات العامة بينها ، وبيان طبيعة الصلات بين مختلف الآداب . شأنه في ذلك شأن كثير من معاصريه^(٢) .

وعلى الرغم من أن واحداً من هؤلاء لم يتوجه إلى دراسة التأثير بين الآداب دراسة منهجية على نحو ما فعل اليوم ، قد كانوا جميعاً من طلائع الباحثين في المقارنات بصفة عامة ، ومن المجهدين لخلق الأدب المقارن بوصفه علماً . ومن أشهر هؤلاء ثلاثة من نقاد فرنسا ، يمثلون الروح العلمي للعصر في النقد والاهتمام العام بالصلات بين الآداب ، هم : « تين » و « جاستون پارى » و « برُونيتير » ولا غنى لنا من أن نلم بنظر ياتهم ذات القيمة والأثر في تاريخ الأدب وتقدمه .

١- هيبوليت تين^(٣) (١٨٢٨ - ١٨٩٣)

لم يؤثر ناقد في عقلية المفكرين والكتاب في النصف الأخير من القرن التاسع عشر مثل ما أثر « تين » و « رينان » و « داروين » في تمثيلهم لروح العصر

(١) المرجع السابق ص ٧١ وكذا :

P. Harvey and J. E. Heseltine : The Oxford Companion to French Literature, p. 581.

(٢) كافيل « فيلاريت شال » Philarète Chasle في كتابه المسمى : رسالة وحيدة

في التاريخ العام والتأثيرات الأدبية : Esquisse d'une Hist. Génér. des Influences Littéraires ؛ ودراساته في هذا الكتاب لا تخفى فيها ، ولا تخرج عن أن تكون ملحوظات على الأدب المختلفة ، فأولى بها أن تدخل في باب الأدب العام لا في باب الأدب المقارن . ولكن مما يستحق الذكر من كتابه السابق قوله : (سيكون تاريخ ذبوع الأمسكار واقتنارها أهم موضوعات البحث الأدبي) ومثل هذه الأقوال شجعت كثيراً على

تقدم بحوث الأدب المقارن؛ انظر : Revue de Synthèse 1920, p. 13

(٣) Hippolyte Taine الناقد المؤرخ الملبوس . ولد في « قوزيه » في شمال =

العلمية ، مما كان له تأثير في المذاهب الأدبية وفي القدر^(١) .

و « تين » يبنى نظرياته جميعاً على مبدأين : أن التأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التي تتضافر معاً على نمو الجنس البشري وإطراد تقدمه ، وأن بحوث العلم لا بد أن تؤثر في الأدب والفن . وهو مدين في ذلك بكثير لفلسفة « الوضعية » لعصره . وعنده أن الطبيعة - بما تحتوي عليه من دوافع ملازمة لها - تتحكم في تطور الإنسان بسلسلة من الأحداث تؤثر تأثيراً مزدوجاً في نواحي تكوينه : النفسية والجسمية معاً . أما الناحية النفسية في الإنسان فهي مرتبطة بالأحاسيس العميقة . وهذه الأحاسيس - بما تثيره من صور - هي التي تكون الأفكار ، على حين ترتبط الناحية الجسمية بالمظاهر الخارجية للأحاسيس . وبهذا يمكن أن تُفسَّر جوانب الشخصية الإنسانية ، ويمكن أن يتنبأ المرء بما ستكون عليه ، طبقاً للوقائع في علاقتها المتبادلة بعضها مع بعض ، وعلى حسب ما يمكن أن تنتج حين يتركب بعضها مع بعض^(٢) .

وفي مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزي » نصيح للمؤرخين - وبخاصة مؤرخي الأدب والفنون - بضرورة دراسة هذه العوامل النفسية والطبيعية التي

شرق فرنسا ، وكان المبدأ نابعاً في مدرسة اللغويين الباريسيين ، واسكنه راسب في الحصول على « الأجر يجاسيون » في الفلسفة ، لأرائه الجريئة أمام لجنة الاستعانة الرجعية ، فاشتغل بالتدريس في مدارس الأقاليم ، ثم كان صحفياً ، ثم مدرس علم الجمال في مدرسة الفنون الجميلة في باريس . وقد أكب على دراسة ثقافة عصره من علوم فقهية ورياضية وطبيعية ، إلى ثقافته الواسعة في التاريخ والعلم . ثم حصل على دكتوراه في الآداب برسالة في « لافونتين » ، وهي دراسة نقدية القرن السابع عشر وحالة رجال البلاط فيه ، وقواديه ومجتمعاته . ومن كتبه الأخرى : فلسفة الفن ، فرنسا المأمرة ، تاريخ الأدب الإنجليزي .

(١) انظر : G. Lanson, op. cit. p. 1091

(٢) هذا ما يشرحه ويطبِّقه في كتابه :

Taine : De l'Intelligence, 1870 (2 Vol.)

إليها ترجع الخصائص الثقافية والاجتماعية لكل أمة ، وهي نفس العوامل التي ترجع إليها خصائص كل شعب في أدبه وفنه . وقد حصرها في ثلاثة عوامل :
(١) الجنس (٢) البيئة (٣) القوة الموجهة للعصر والمكتسبة فيه . وسنتحدث عن كل منها على حسب ما يرى « تين » ، ثم نقف نظريته عقب ذلك .

(١) الجنس : La race

يقصد بالجنس مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس المنحدروا من أصل واحد . وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبه المصنوي ، طبقا لما قدمنا من رأى « تين » في العلاقة بين الحالات النفسية والمصنوية . فإذا أخذنا جنسا بشريا ما — كالجنس السامى أو الآرى مثلا — وجدناه ذا صفات عضوية خاصة به ، ووجدناه يتميز — تبعاً لها — بخصائص فكرية تظهر في إنتاجه العقلي والقياسي والفني ؛ مهما تفرقت بأبنائه البيئات ، ومهما توزعتهم نظم الحكم المتنوعة ، ومهما اختلفت فيهم درجة المدنية .

ويرى « تين » أن هذا العامل هو أقوى العوامل الثلاثة في اختلاف الإنتاج الفكري . وذلك أن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية ونظام الحكم والعادات والتقاليد . وقد امتد هذا الخضوع إلى الوراء في التاريخ قرونا سحيقة لا سبيل إلى إحصائها ولا إلى دراستها . وتأثير هذا الخضوع الطويل اكتسب الجنس صفات مشتركة نزلت منه منزلة الغرائز الفطرية التي لا سبيل إلى محوها (١) .

وتوجد أجناس كبيرة عامة ، تندرج تحتها أجناس أخص منها . فمثلا الجنس

(١) انظر :

F. Baldensperger : La Critique et L'Histoire Littéraire en France, p. 134—135.

«السامى منه العربى والعبرى والأشورى والبابلى والحبشى... والجنس الآرى يتدرج تحتَه الهندى والأوربى والإيرانى ، ومن الأوربى يتفرع اللاتينى والسكسونى... وعلى سبيل المثال ، نلاحظ فى الأشعار « الأنجلوسكسونية » بعض مظاهر القوة فى الخيال ، وضعف الاعتقاد فى الحياة الأخرى ، وفيضاً من الأحساس أمام الطبيعة ، ونلاحظ فى الوقت نفسه دلائل قوة الإرادة والاتجاه العملى... وما يذكر أن الشعب الإنجليزى نزاع من قديم الزمان إلى حب الاستقلال والمشروعات الفردية^(١) .

ومما سبق ، يتبين أن «تين» يشرح عامل الجنس السابق بتأثير البيئة أيضاً ، ولكن طول خضوع الجنس الواحد لهذه البيئة عمق تأثيرها بحيث لا يستطيع التحلل منه فى رأى « تين » ؛ ثم إن اختفاء دقائق هذا التأثير ، ظلال تاريخ الجنس الضارب فى القدم يجعل تفسيره العلمى مستحيلاً على الدارس .

(٢) - البيئة : Le milieu

ويقصد به ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذى يسكنه ؛ ومن عوامل سياسية واجتماعية تؤثر فى تفكيره . وهذا العامل يؤثر فى الجنس من الخارج ، على حين ينبعث تأثير عامل الجنس من داخل ذات الأفراد .

ثم إن طبيعة الإقليم تؤثر فى الجنس تأثيراً دائماً ملازماً ؛ على حين تتغير الأحوال الاجتماعية والسياسية بتغير العصور . فحال الثورات السياسية غير حال الاستقرار . والعصر العلمى الذى وقفنا فيه على كثير من حقائق الكون وما يحيط

بنا من الدوالم يغير المصور المتخلفة في التفكير ، ويؤثر بدوره على إنتاج الجنس الواحد . والكتاب مرآة تصورهم مهما اختلفوا فيما بينهم في إنتاجهم . ويضرب «تين» لذلك مثلا: أن «بوالو» و«راسين» و«بوسويه» — على اختلافهم عند الموازنة بينهم ؛ وعلى تميز كل منهم عن الآخر — يتفقون في خصائص تبين عن طابعهم الفرنسي . وهي خصائص عصر ركز كل مافيه حول مأكليّة مطاوعة جمعت حولها النبلاء ، وسأت لهم في حياة مترفة سننا من التقاليد ، فباع سادان المادة والخضوع للتقاليد أوجزهما ، تجاربهما في ذلك نزع خطافية ، وتحفظ حلفي مشوب بنزعة أرسنطرية (١) .

وقبل «تين» تنبه كثير من النقاد إلى أثر البيئة والحالة الاجتماعية في الأدب . ومن أقدم من تنبهوا لذلك من نقاد العرب «ابن سلام الجعفي» في طبقاته ، حين علل ابن شعر «عدي بن زيد» بأنه كان يسكن الحيرة ويركز الريف ، وفسر قلة الشعر في الطائف ومكة بقلة الحروب ، ولذا قل الشعر بين قريش ، إذ لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا . (٢) ومبدأ تأثير البيئة في ذاته سليم ، ولكن تحليل ابن سلام لا وزن له ، لأن الحرب ليست هي داعي الشعر الوحيد . ثم هذا «ابن الأثير» يرجع شعر المحدثين في ابتداع المعاني ولطف المأخذ ودقة النظر ، «لأن المحدثين عظم الملك الإسلامي في زمانهم، ورأوا ما لم يره المتقدمون» (٣) ؛ ولكن الفرق كبير بين أولئك النقاد وبين «تين» ؛ لأن «تين» يقرر تأثير البيئة في ضوء فلسفته الوضعية، أي تفسير الظواهر الفكرية والفنية بالعوامل المادية الطبيعية على نحو ما نرحنا من قبل (٤) .

(١) للرجع السابق ص ٣٢٥ — ٣٢٧ .

(٢) ابن سلام الجعفي: طبقات الشعراء ؛ ص ١٠٢ .

(٣) ابن الأثير (ضياء الدين) ص ١٠٢ : المثل السائر ص ١١٢ .

(٤) ص ٥١ — ٥٢ من هذا الكتاب .

٣ - يضاف إلى العاملين السابقين عامل ثانوى يسمى « تين » :
الدوافع الموجهة للأدب من تراثه الماضى ، أو « الحركة المكتسبة » من ثقافة
الشعب فى تاريخه ، أو تأثير الماضى فى الحاضر ومناصرته له . وهو ما يطلق عليه
« تين » كلمة : moment ، وهى هنا بمعناها الاشتقاقى من اللاتينية : momentum
أى القوة الموجهة . وقد حصر « تين » هذا العامل فى داخل نطاق الأدب
الواحد ، حتى يكون عاملا ثانويا بالنسبة لتأثير الجنس والبيئة . وإذا التمسنا له فى
أدبنا العربى مثلا ، وجدناه فى « بديع الزمان الهمذانى » فى مقاماته بالنسبة إلى
« الحريرى » فى مقاماته : فقد سار الثانى على نهج الأول ، بدافع الميراث الثقافى
والأسس الفنية التى ورثها عنه . ولندع « تين » يوضح هذا العامل بأمثلة من
من الأدب والفن العربى . يقول « تين » : « خذ لك مثلا فترتين من أدب أوفن ،
مثل فترتى المسرحية الكلاسيكية الفرنسية فى عصر « كوزنى » وفى عصر
« فولتير » ؛ أو مثل فترتى الفن الإيطالى فى عهد « ليوباردى فنشى »
Leopard di Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٦) وفى عهد « لوجويدى » Le Guide
(١٥٧٥ - ١٦٤٢) ؛ لاشك أن الإدراك العام فى كل من الفترتين لم يتغير .
ففيهما كليهما يقصد دائما إلى تقديم النموذج البشرى أو رسمه ، فقلب الشعر وبناء
للمسرحية وشكل الأجسام لم يَنْتَلِما تَغْيَرُ ؛ ولكن يجب أن يلاحظ فيها هذا الفرق :
وهو أن أحد الفنانين سابق ، والآخر لاحق ؛ وأن الأول ليس له نموذج يحتذى ،
على حين يتوافر للثانى ذلك النموذج ؛ وأن الأول يرى الأشياء وجهها لوجه ، على
حين يراها الثانى بوساطة الأول . وإنما مثل الشعب فى ذلك مثل الشجرة من
النبات ، يتولد فيها - بالغذاء الواحد وفى الجو الواحد وعلى أرض واحدة -
أشكال « متنوعة » على حسب درجات نموها المختلفة ؛ فمن براعم إلى زهور ،

ثم إلى ثمار وجوب : بحيث تستتبع كل مرحلة سابقتها ، وتحيا بموتها ^(١) .
والمسألة في نظر « تين » لا تعدو أن تكون تفسيراً آلياً للظواهر النفسية ،
على حسب جمع الحقائق والوقائع الدالة وتحليلها ، بنفس الطرق التي تتبع لتفسير
آلية الظواهر العضوية ؛ مع فارق واحد : هو أن القوي المتحركة في الظواهر النفسية
لا يمكن أن تقاس قياساً دقيقاً ، ولا أن توضع في قوالب وأشكال محددة كل
التحديد ، كما هو الشأن في الظواهر العضوية . وهكذا كانت نظرية « تين » ذات
أثر عميق في المذهب الطبيعي في الأدب ^(٢) .

ويمكن أن نقيد من نظرية « تين » في النقد العربي فيما يخص تأثير الجنس .
ذلك أن الجنس السامي - والعربي منه بخاصة - لم يهتم بالأدب الموضوعي ، أدب
القصص ، ثم أدب المسرحيات والملاحم .

نعم قد يكون للبيئة تأثير في ذلك ، ولكن تأثير البيئة وحدها غير كاف .
وقد وجد في القرآن عنصر قصصي لم يستفد العرب منه في خلق قصص ذات
صبغة فنية ، على حين أفاد الفرس منه في خلق قصص طويلة عبروا فيها تعبيراً
موضوعياً عن آرائهم الفلسفية وبعض آرائهم الاجتماعية . هذا ، مع أن الفارق
لم يكن كبيراً بين العرب والفرس ، فيما يخص طبيعة الحياة العامة والحضارة في
العهد الإسلامي ، وهو العهد الذي تأثر فيه الفرس بالإسلام وقصص القرآن .

ولكننا - مع ذلك - نقرر أن تعميم « تين » في تأثير الجنس غير صحيح .
إذ من المسلم به أنه لا يوجد جنس خالص صاف منذ أمد بعيد من تاريخ الإنسانية

(١) انظر : Taine : Hist. de la litt. Anglaise, Introduction :

(٢) قس للرجع السابق : وقد اقتبس « إميل زولا » من عبارات « تين » في « تاريخ
الأدب الأنجلزي » هذه العبارة : « النفسية والرواية من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر
واللح » ، وصدر بهذه العبارة قصته الطبيعية التي عنوانها : « تيريز راكين » (١٨٦٧)
Thérèse Raquin .

تقد اختلطت الأجناس البشرية وتداخلت بسبب الهجرات والغزو والأحداث الطبيعية وما إليها .

هذا إلى أنه إذا سلمنا بأن للجنس خصائص في أصل نشأته وموطنه ، وهو في رأينا صحيح إلى حدٍّ ما ، كما سبق ؛ تم هو في الأصل نتيجة لتأثير البيئة الطويل كما قرر « تين » ؛ فإن تأثير الجنس في هذه الحدود تطفئ عليه عوامل أخرى ، كتأثير البيئة وبخاصة التأثير الثقافي والفني . وفي كثير من الحالات يكون هذا التأثير من خارج نطاق الثقافة والفن القومي . وهذا هو ما أغفله « تين » . وهو موضوع الأدب المقارن . يقول بعض من نقلوا هذه النظرية متحدثاً عن تأثير الأدب الفرنسي الكلاسيكي في الأدب الإنجليزي : « حين تغير الزمن ، واستقر العصر الكلاسيكي ، وأتى من فرنسا شعاع العقل المادي الصافي ، ليغير المناطق العالية من المجتمع الإنجليزي ، حينذاك انطمست الروح الإنجليزية حتى كأنها قد اختفت »^(١) .

ففي هذه النظرية وجوه قص خطيرة ؛ تكاد تذهب بقيمتها . ثم إنها في حقيقتها مجافية « لروح الأدب المقارن » . وقد كان الأولى أن يدرك « تين » نظريته على الوجه الآتي : « هناك أجناس معنوية وفكرية منبثة - على سواء - في الأمم المختلفة ، ونتيجة لها توجد بينات أدبية وفنية ذات طابع عالمي ؛ ثم هناك عصور يطبعها طابع السيطرة لبعض حالات الفكر ، فتتلاقى فيها أنواع من التأثير بمختلف الآداب »^(٢) .

(١) انظر : A. Chevrillon : Taine ... p. 336

(٢) انظر : P. Van Tieghem : La Littérature Comparée, p. 29

وبعبء على هذه النظرية النقاد الفرنسيون المشهورون « تيودور » ، « لافلا » : « إن أفكار « تين » لم يصبها التهدم فحسب ، بل أصابها ما هو شر من ذلك ، فهي الآن حجرات خالية لا أثاث بها ، خاوية لا تكاد تصلح لسكنى » راجع :

F. Baldensperger : La Critique et L'Histoire Littéraire en France, p. 135.

ويتضح من شرحنا السابق لهذه النظرية أن « تين » لم يساعد على نهضة الأدب المقارن إلا في حدود اتجاهه الوضعي لتفسير ظاهرة الفن والأدب والفكر عامة تفسيراً عاماً ينطبق على كل الآداب والأنتاج الفكري والفني . ففي هذه التسوية بين الأدب اتجاه « جديد » لتوسيع آفاق الباحثين ، وصرفهم إلى البحث العلمي في الآداب المختلفة ، وحثهم على الخروج من حدود الأدب القومي . وقد ضرب « تين » لهم المثل في تاريخه للأدب الإنجليزى ، حيث عقد أنواعاً من المقابلات والمشابهات بينه وبين الأدب الفرنسى في مواضع متفرقة من كتابه^(١) . و « تين » في تأثيره في نشأة الأدب المقارن يقف وسطاً بين التأثير الرومانتيكى والتفسير العلمى المنهجى فى سبيل البحث عن أصول الأفكار . وهو يتجه فى بحثه اتجاه التقنين لا التطبيق الدقيق . فهو فيلسوف أكثر منه ناقداً أدبياً أو مقارناً . وقد تجاوزته فى هذه الناحية الناقدان الآخران اللذان تكلم عنهما . وهما يمثلان أقوى ما استطاعت النهضة العلمية أن تقدمه لخلق الأدب المقارن .

جاستون بارى^(٢) (١٨٣٩ - ١٩٠٣)

كانت دراسات « الأساطير »^(٣) و « الخرافات الشعبية »^(٤) قد بحث

(١) مثل موازته بين (شكبير) و (راسين) ؟ وبين (ألفريد دي موسيه) و (تلسون) انظر : Baldensperger : dans : R. de Litt. Comparée, 1921, p. 17 .
(٢) Gaston Paris قد وجه اهتمامه إلى تكوين تلاميذه أكثر من توجيهه إلى التأليف وتكوين آرائه القيمة . وقد أخلص فى هذا التوجيه إخلاصاً كان ضحيته . فلم يترك لنا كثيراً عن منهجه فى البحث ، وطريقته العلمية فى التأليف ، ولكن كان له أعمق الأثر فى تكوين كثير من الباحثين المتبعين . وتوافرت له كل صفات المؤرخ الكبير ، مع ذاكرة واعية ، وصر دائب ، وإدراك نافذ فى القدر . وكان يصنع كل دروسه ومحاضراته صيغة جديدة فيبدو كأنه خلقها خلقاً . وكان له — إلى ذلك — خيال شاعر ، وإحساس مرهف بالجمال الفنى . ومن مؤلفاته : (الشعر الفرنسى فى العصور الوسطى) و (الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى) . انظر :

Mornet : Hist. de la Litt. Française Contemporaine, Paris 1927, p 237.

وانظر : Clouard Hist. de la litt. Française, Paris, 1949, p. 541.

(٢) La mythologie Comparée أو folklore (١) Histoire des légendes

منعنى مقارنا قبل أن يخرج الأدب المقارن إلى الوجود . وقد نمت تلك الدراسات ونهضت ، فأفاد منها « جاستون پارى » فى نوع الموضوعات ومنهج الدراسة ، كما أفاد من نتائج بحوثها . وعنده أن الأدب تغذية للحاجات العامة للمجتمع والميول الشعبية ، شأنه فى ذلك شأن الفنون عامة . وهو ينشأ فطريا قوميا ؛ ولكنه يعتقد وينمو ، اعتماداً على ما يرد إليه من موارد خارجة عن نطاق الأدب القومى ، ليمثلها ذلك الأدب ويطبعمها بطابعه ، فيكاملها ويسكمل بها . وهذا هو ما يقصده « جاستون پارى » حين يرجع مختلف الموضوعات فى مختلف الآداب « إلى عناصر مبسطة توارثتها هذه الآداب خلقاً عن سلف ، دون تجديد كبير فى عناصرها الجوهرية ، ودون تغيير ؛ إلا ما يكون من تركيب بعضها مع بعض تركيباً لا تلبث معه أن تنير بساطة عناصرها فى حالتها الأولى ، ولكنها تبقى - مع ذلك - محتفظة بطابعها العام ، بوصفها فناً غذائياً - منذ نشأتها وفى بساطته الأولى - بروح اجتماعية من الشعب » (١) .

وبهذه الروح عالج مسائل الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى ، قَبَّيْن أن ذلك الأدب قد استعان بما اقتبسه من الآداب الأخرى لِيُغْذِيَ الروح الجماعية لدى الفرنسيين فى تلك العصور . وتهمنا هنا مسألة تناولها فى بحوثه ومحاضراته الكثيرة ، ولها صلة وثيقة بأدبنا والآداب الشرقية من حيث تأثيرها فى آداب الغرب ، تلك هى الأقصوصات الشعبية الفرنسية فى العصور الوسطى التى كان يطلق عليها « فَاَبِلْيُو » .

(١) انظر : R. de Litt. Comparée, 1921, p. 20; un article de Baldensperger

وهذا النوع من الأقصوصات — «*أَتَابَلِيُو*» — (١) جنس أدبي خاص راجع في فرنسا من حوالي منتصف القرن الثاني عشر حتى أوائل القرن الرابع عشر الميلادي . وهو قصة شعرية تؤلف لتحكى . والجانب الغالب فيها هو جانب المسلاة ؛ ولكنها قد تكون مع ذلك ذات طابع خلقي ، أو اجتماعي ؛ ثم إنها تنحو منحى واقعي مبنيا — عادة — على شئون الحياة اليومية ، أو مشاغل العيش الغالبية ، أو المشاكل الصغيرة التي تعرض لأفراد الطبقة الوسطى من تجار وقس ونبلاء صغار . ويعنى الشعراء فيها بإبراز العيوب التي تثير السخرية ، لأنها أسهل في إثارة الضحك . وقد لجأوا إلى الجانب المضحك التهكمي لأنه أسهل في إرضاء العامة ، وقد كان هؤلاء العامة هم جمهور الشعراء في هذا الجنس الأدبي . والمهجاء الاجتماعي في هذه الأقصوصات الصغيرة ليس عميقا ، ولا ثوريا ، بل غايته الفكاهة . في روح مرحة لا تبغى سوى دقة الملاحظة ، دون خبث أو تعمق . ولما تلجأ هذه الأقصوصات إلى جانب المأساة الجدية أو النصائح التربوية . وإذا كان موضوعها النساء ، فإيهن يظهرن فيها خادعات ما كرات يلعبن بألباب العقلاء . ومنزلة المرأة في هذا الجنس الأدبي دون مكاتنها في أدب القروسة المعاصر لذلك الأدب . وهذا اتجاه شعبي قد يكون متأثرا بالمسيحية ، أو بما اقتبسه الشعراء من الأقصوصات القارسية الأصل (٢) .

ويرى «*جاستون پارى*» أن هذا الجنس الأدبي قد استمد كثيرا من عناصر وجوده من الآداب الشرقية ، ويبرهن بهذا على نظريته العامة السابقة في استعانة الآداب بعضها ببعض على إكمال عناصرها حتى تستجيب للحاجات الاجتماعية والشعبية . يقول «*جاستون پارى*» : «*النوع الأكثر شعبية ، والأقرب في ظاهره*

(١) *Fabliaux* أو *Fableau* وهي في الأصل معناها : «*الخرافة الصغيرة*» ، ولكنها اكتسبت المعنى الاصطلاحي الذي نشرحها به هنا .

(٢) انظر : *Lanson : Histoire de la litt. Franç. p. 103—109*

إلى الطبيعة ، والذي يحمل - دون ريب - الطابع الفرنسي في معناه وفي صياغته ؛ وهو نوع الأقصوصة الشعرية الصغيرة في العصور الوسطى (القابليو) ، له جذوره الأولى الضاربة في القدم ، زمانا ومكانا ، حيث نشأ ونهض ، فقد أتى لنا من الشرق ، ويحتمل أن يكون من الهند ، مارًا بـ « بيزنطة » . وطالما كرر « جاستون يارى » هذه الفكرة ، في كتبه ، واستشهد لها بقصص من هذا الجنس الأدبي مصادرها عربية أو هندية انتقلت من قبل إلى الأدب العربي عن طريق الفارسية في « كلية ودمنة » (١) .

وفي الحق يتضح هذا التأثير الشرقى في بعض هذه الأقصوصات بحيث لا يدع مجالاً للشك فيه . ونضرب هنا مثلا أقصوصةً فرنسية من هذا الجنس الأدبي عنوانها : « اللص الذي اعتنق ضوء القمر » ؛ وملخصها أن سارقا اعتلى بيت ثرى من الأثرياء في ليلة مقمرة ، فشر به صاحب المنزل ، فطلب من امرأته بصوت خفيض أن تسأله في إلحاح كيف جمع ثروته ، ويحببها - بعد تمنع - بأنه جمع ثروته من السرقة ، وأنه كان يرقى برقيا سحرية ، فيحمله ضوء القمر إلى داخل المنزل ليجمع منه ما يريد ، ثم يرقى بنفس الرقيا ، فيرفعه ضوء القمر ليخرج سالما ، وهذه الرقيا هي كلمة « سول » saul ينطقها سبع مرات ، فينجد بذلك القول اللص ، وينطق بها ، ثم يسلم نفسه إلى الضوء كي يقع فتتكسر ساقه اليمنى وذراعه ، ويدركه صاحب المنزل ، فيقول له اللص : « لسوء طالعي قد سممت نصحك ، وقد حانى سحرك حلاطيا أشرفتُ معه على الموت ، وهأنذا المصاب المحتضر » . ونجد هذه الأقصوصة في كلية ودمنة لابن المقفع في باب « برزويه » ، وفيها كلمة الرقيا هي

(١) المرجع السابق نفس الموضع وكنا :

G. Paris : La Poésie du Moyen Age, Paris 1895 chap. 3, pp. 75 - 108, et Passim.

« شولم » سبع مرات . ولا يدع التوافق بين الأدبين - في موضوع الأقصوصة وتفصيلها - مجالا للشك في تأثر الأدب الفرنسي بها .

وأقصوصة أخرى شرقية أثرت قطعا في ذلك الجنس الأدبي الفرنسي ، وأصلها فارسي ، وقد انتقلت قبل ذلك من الفارسية إلى الأدب العربي . وموجزها على حسب ما يقص صاحب كتاب المحاسن والمساوى : أن الموبدان أو رئيس الكهنة الإيراني كان كلما دخل على « خُسرو أبرويز » حياه ثم قال له : « أُعْطِيتَ الخير ، وجُنِبَتْ طاعة النساء » : فعاظ ذلك « شيرين » محظية كسرى ، فأرادت أن تكيد له . فأهدت إليه جارية جميلة يقال لها « مُشكدانه ^(١) » ، وأمرتها أن تُعْرِى الشيخ بمفاتنها ، على ألا تستجيب إليه إذا دعاها إلا إذا أَسْرَجَتْهُ وَأَلْجَمَتْهُ وركبته ؛ وتحدد وقتا لذلك تخبر به سيدتها ، كي تفاجئه على هذه الحال مع كسرى ، وفعلت الجارية ما أمرتها به سيدتها . وطلع « خسر » و « شيرين » على الجارية وقد أَلْجَمَتِ الموبدان وأسرجته وركبته ، وهى تقول له « خَرُ خَرُ » (حمار حمار) ورفيع الموبدان رأسه فرأى « خسرو » ، فقال له : « هو ما كنتُ أقول لك في اجتناب طاعة النساء » ؛ يريد أنه حذّرَ الملك بالقول ، ثم فعل ذلك ليضرب به المثل عملا . وهذا هو موضوع « أقصوصة أرسطو » في الجنس الأدبي الذى نحن بصددده ، ألفها فيه الشاعر الفرنسي « هنرى دانديلي ^(٢) » في النصف الأول من القرن الثالث عشر . وقد استُبدِلَ فيها « الاسكندر » بخسرو ؛ كما استُبدِلَ « أرسطو » بالموبدان .

وهناك أقصوصات أخرى كثيرة يتلاقى فيها الأدب الفرنسي في هذا الجنس

(١) منها حبة الملك ، وهي حبة ذات رائحة طيبة تنظم في سلاسل .

(٢) Henri d'Andeli وعنوان أقصوصه : le lai d'Aristote انظر :

Albert Panphilet : Poètes et Romaniers du Moyen Age, éd. de la Pléiade, p. 467 - 488.

الأدبي مع نظيراتها في الأدب العربي أو القصص الشرقية بعامة^(١). نخص بالذكر منها قصة عربية موجزها أن رجلاً من بني إسرائيل «صاد قبرة»، فقالت له: ما تريد أن تصنع بي؟ قال: أذبحك فأأكلك. قالت: والله لا أشفي من برم ولا أشفي من جوع. ولكن أعلمك ثلاث خصال هي خير لك من أكلتي: أما الواحدة فأعلمكم أنها وأنا في يدك؛ والثانية إذا صيرت على هذه الشجرة، والثالثة إذا صيرت على الجبل. فقال: هات. قالت: لا تلهفن على ما فاتك؛ نخلي عنها. فلما صارت فوق الشجرة قال: هات الثانية، قالت: لا تصدقن بما لا يكون أنه يكون. ثم طارت فصارت على الجبل، فقالت: يا شقي؛ لو ذبحتني لأخرجت من حوصاتي درة فيها زنة عشرين مثقالاً... فعرض على شفتيه وتلف، ثم قال: هات الثالثة، قالت له: أنت قد نسيت الأثنتين، فكيف أعلمك الثالثة؟ ألم أقل لك: لا تلهفن على ما فاتك؟ لقد تلهفت عليّ إذ فُتكت. وقلت لك: لا تصدقن بما لا يكون أنه يكون، فصدقت! أنا وعظمي وريشي لا أزن عشرين مثقالاً، فكيف يكون في حوصاتي ما يزنها^(٢)؟. والأقصوصة الفرنسية للتأثر بتلك القصة العربية عنوانها بالفرنسية: *Du Vilain et de l'oiselet* وفيها النصائح الثلاثة السابقة، ثم كلام الطائر فيما في حوصلته من حجر ثمين، وأن الفتى الذي أطلقه ندم على إطلاقه وأخذ يبكي وينتحب حين سمع منه ذلك، أسفاً على الجوهرة التي في حوصلته، ثم تعقيب الطائر على هذا الندم بأنه بمثابة نسيان

(١) مثل أقصوصة (اللاك والراهب) وهي تذكر بقصة موسى مع العبد الذي آتاه الله من لده علماء في القرآن؛ ومثل قصة (الأب وابنه والجار)، وقد انتقدتها الناس حين ركبها كلاهما وحين ركباها معاً، وحين تركاهما يسيران خلفه، ثم حين حملاه، ولها أصل عربي فيما يرويه ابن سعيد على حسب (جاستون ياري)، انظر مرجع (جاستون ياري) السابق الذكر ج ٢ ص ٩٢ - ٩٩.

(٢) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد): المقداد الفريد، الجزء الثاني، القاهرة ١٩٣٥ م (١٣٥٣هـ) ص ٦٤.

لنصائح السابقة، إذ من غير المعقول أن يُوجدَ في حوصلة الطائر الصغير الخفيف الوزن مثل هذه الجوهرة الثقيلة .

ومثل هذه التفاصيل في القصص السابقة لا يمكن أن تتلاقى فيها الآداب صدقة ؛ بل لابد من تلاق تاريخي . هذا ما يؤكد « جاستون پارى » ، ولكنه لا يستطيع تحديده دائماً . ويعتمد في توكيده العام لذلك بأن التقاء الغرب بالشرق في الحروب الصليبية نقل كثيراً من هذه القصص التي كانت منتشرة بين الشعوب العربية والشرقية حينذاك ، فكانت نواة « الفابليو » ؛ على ما للفابليو بعد ذلك من أصالة في الصياغة ظهرت في التصرف في الأحداث ، وفي الإطار الفني ، وفي أنها شَفَّتْ عن العادات والتقاليد والروح الفرنسية جملة^(١) . ثم صاغ الفرنسيون على منوالها أو قريب منه أقصوصات أخرى صغيرة لا مجال للشك في أنها فرنسية الأصل .

وقد انبرى للرد على « جاستون پارى » تلميذه : « جوزيف بيديه » (١٨٦٤ - ١٩٣٨) ، فدرس في مجلدين^(٢) صلة ذلك الجنس بالآداب الشرقية . فرأى أن هذه القصص الصغيرة تندرج في الأدب الشعبي (الفولكلورى) الذى من طبيعته أن تتلاقى فيه قصص جميع الشعوب من غير تأثير أو تأثر ، لسذاجتها وانبعائها من الحال الفطرية المشتركة بين الشعوب^(٣) .

ودراسة « جوزيف بيديه » تدل على سعة اطلاع رائعة . وهى ممتعة في تنوعها وعمقها ؛ ثم إنها مبنية على مبدأ مسلم به وهو أن الشعوب الفطرية تتلاقى في أقاصيصها الشعبية دون حاجة إلى تأثير أو تأثر ؛ ولكن دراسته - بعد ذلك - لا تخرج عن

(١) مرجع « جاستون پارى » السابق ج ٢ ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٢) Joseph Bédier : les Fabliaux, 1893, 2 Vol.

(٣) للرجع السابق ج ٢ ص ٢٤٥ - ٢٥٠ ؛ وكذا :

F. Baldensperger : la Critique... p. 210.

دائرة الشك المنهجى الذى يظل سلبياً لا يفسر الحقائق مالم يتعاون مع البناء .
فجرد الإنكار لا يبطل ثبوت الحقيقة . ثم ما هو أساس التلاقى فى هذا الجنس
الأدبى بين الآداب الشرقية والآداب الفرنسى ؟ أهو أسطورى أم تاريخى ؟
إن الشعب الفرنسى لم يكن فى حالة فطرية حين نشأ فيه ذلك الجنس الأدبى ،
بل كان قد تجاوز تلك المرحلة . ثم ن العلاقات التاريخية ثابتة فى جملتها بين
الفرنسيين والشرقيين ثقافياً وسياسياً . على أن التلاقى لا يمكن أن يكون صدقة
أو فطرية حين تتوالى التفاصيل للقصص فى الأدبين مع المضمون العام ، ثم إن
الأصالة الفنية فى الصياغة والروح وصور العادات والتقاليد لم ينكرها « جاستون
بارى » كما سبق أن أشرنا^(١) .

ولهذا ردّ « جاستون بارى » على تلميذه « جوزيف بيديه » فى نظريته
السابقة ، ورد عليه كذلك كثير من الباحثين المستشرقين ، وإن كانت آراء
« جوزيف بيديه » قد فتنت كثيراً من الباحثين الغربيين رغبة فى جحود التأثير
الشرقى وفى إثبات الأصالة الغربية . . . وهى نظرة ضيقة لا نمل من الحملة عليها .
والجمال - بعد - مفتوح للدارسين فى هذه المسألة . وحبذا لو أخذ المتخصصون
فى الأدب الفرنسى الذين يمكنهم الاطلاع على الأدب العربى وبعض الآداب
الشرقية لتحديد هذا التأثير^(٢) .

ومن ثم نرى كيف بدأ « جاستون بارى » إثارة مسائل تعد من صميم الأدب
المقارن ، ووجه أنظار الباحثين لدراستها دراسة مقارنة ، وأشهم فى هذه الدراسة .

(١) هذه ملحوظاتنا العامة ، وانظر كذلك لتعريفها :

Italo Siciliano : Les Origines des Chansons de Geste, traduit de l'italien par P. Antonetti, Paris 1951, p. 52-53, et Passim.

(٢) قد نصحت بعض هؤلاء المتخصصين بمعالجة الموضوع تعبيداً لتحديد تأثير القصص

الشرقية فى (قصص لافونتين على لسان الحيوان) لأهمية هذه الدراسة وخصبها .

وهي مسائل تهمننا بخاصة في دراسة أدبنا وتأثيره في الآداب الأخرى .

٣ - برونتيير^(١) (١٨٤٩ - ١٩٠٦)

أخذ يبحث في النقد متأثراً أعظم التأثير بنظرية « داروين » في التطور . وبدأ سلسلة محاضراته في ذلك بمدرسة المعلمين العليا منذ عام ١٨٨٩ م . وكان منوثر تأثراً عميقاً بروح العصر ورواج نظرية التطور وكثرة البحوث فيها فيما يخص أصول الأسرة والخلق والمجتمع ؛ فافتتح بأن نظرية التطور يجب أن يُنتَفَعَ بها في الأدب ، وأنها ستعود حتماً إلى المقارنات بين الأدب القومي وما سواه من الآداب^(٢) .

وقد أخذ يتأمل في الأجناس الفنية وطبيعتها . فرأى أن بينها صلات كثيرة . وهذه الصلات تتدرّج في سيرها ، متطورة من طابع ميثاقيز يقي خيالي نحو الواقعية . فقد كان الرسم مثلاً دينياً وأسطورياً ثم تاريخياً ثم واقعياً يرسم فيه الإنسان ما حوله ثم من حوله من الشخصيات . وقد كان من الصعب على الإنسان القطري أن يرسم ما حوله ، فكان يستعاض عنه بما يتصوره خياله ، شأنه شأن الأطفال في رسومهم . وكذلك القصة كانت ملحمة أسطورية ، ثم خيالية إنسانية ، ثم تاريخية ، ثم رومانتيكية ، ثم واقعية .

(١) Ferdinand Brunetiere كان أستاذ تاريخ الأدب والنقد في مدرسة المعلمين العليا في باريس منذ ١٨٨٦ ؛ ثم كاد رئيس تحرير مجلة « العالمين » R. des Deux Mondes منذ عام ١٨٩٣ . وكان معجاً بأدب القرن السابع عشر ، ويرى ما يراه الكلاسيكيون من ضرورة الغاية الملحقية للأدب ، ولهذا كان ضد حركة (الفرانس) ؛ على حين كان يعتمد في تطبيق نظرية التطور الدروينية على الأدب . وقد تار ضد النقد القاتن ، وأراد أن يكون النقد - وُسطاً على حقائق التاريخ والبيئة . انظر :

Morret, op. cit. p. 44—45.

(٢) انظر : F. Brunetiere : L'Évolution des Genres Dans l'Histoire de la Littérature, p. 30—31.

و بعد تَتَبُّعِهِ لِمُخْتَلَفِ هَذِهِ الْأَجْنَاسِ يَصِلُ إِلَى نَتِيجَةٍ يَدْعُمُهَا بِالْأَمْثَلَةِ ، هِيَ أَنَّ هَذِهِ الْأَجْنَاسَ الْأَدَبِيَّةَ لَهَا وَجُودٌ خَارِجِيٌّ ثَابِتٌ مُتَمِيزٌ ، يَخْتَصُّ فِيهِ كُلُّ جَنْسٍ أَدَبِيٍّ بِمُمِيزَاتٍ تَفَرِّقُ مَا بَيْنَهُ وَبَيْنَ مَا عِداَهُ ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ وَجُودِ مِثَابَهَاتٍ بَيْنَ بَعْضِ الْأَجْنَاسِ الْفَنِيَّةِ أحياناً ، شَأْنَهَا فِي ذَلِكَ شَأْنُ الْأَجْنَاسِ الْحَيَوَانِيَّةِ . فَهِيَ ذَاتُ وَجُودٍ مُحَدَّدٍ لِلْعَالَمِ خَاصَّ بِهَا .

و نَتِيجَةٌ ثَانِيَّةٌ : أَنَّ كُلَّ جَنْسٍ أَدَبِيٍّ لَهُ زَمَانٌ خَاصٌّ بِهِ يُؤَكِّدُ فِيهِ وَيَنْمُو وَيَمُوتُ . فَهِيَ حَيَاةٌ خَاصَّةٌ بِهِ فِي امْتِدَادٍ زَمَنِيٍّ مُعَيَّنٍ ، مِثْلُ الْأَجْنَاسِ الْحَيَوَانِيَّةِ تَمَاماً . ثُمَّ يَتَسَاءَلُ بَعْدَ ذَلِكَ عَنْ عِلَاقَاتِ هَذِهِ الْأَجْنَاسِ الْأَدَبِيَّةِ الْمُخْتَلِفَةِ بَعْضُهَا مَعَ بَعْضٍ : أَمَى عِلَاقَةٌ صَدَقَةٌ ، أَمْ تَطُورُ مَحْتَوَمٌ مُرْتَبِطٌ بِالْعَوَامِلِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالطَّبِيعِيَّةِ الْآخَرَى ؟ أَمْ كَانَ مِنَ الْمُمْكِنِ أَنْ تَوْجَدَ الْقِصَّةُ الْوَاقِعِيَّةُ قَبْلَ الْقِصَصِ لِللَّحْمِيَّةِ أَوْ الْخَيَالِيَّةِ ؟ أَمْ كَانَ مِنَ الْمُمْكِنِ أَنْ تَوْجَدَ فِي الرَّسْمِ صُورُ الْإِنْسَانِ وَالطَّبِيعَةِ قَبْلَ الرُّسُومِ الْأَسْطُورِيَّةِ وَالْدِينِيَّةِ ؟ يَنْفِي « بَرُوتِيير » هَذَا الْإِمْكَانَ . ثُمَّ يَنْتَهِي مِنْ بَحْثِهِ فِي ذَلِكَ إِلَى أَنَّ لِكُلِّ مِنْ هَذِهِ الْأَجْنَاسِ فِتْرَةً وَجُودٍ مُحَدَّدَةٍ تَتَوَلَّدُ عَنْ مَاقَبِهَا الْمَهْلَةِ لَهَا ، ثُمَّ تَنْتَهِي إِلَى لَاحِقَتِهَا النَّاشِئَةِ عَنْهَا .

ثُمَّ أَخَذَ يَبْحِثُ فِي طَبِيعَةِ الْعِلَاقَاتِ بَيْنَ مُخْتَلَفِ الْأَجْنَاسِ الْأَدَبِيَّةِ مِنْ عِلَاقَاتِ تَارِيخِيَّةٍ وَفَنِيَّةٍ وَعِلْمِيَّةٍ . وَيَقْصِدُ « بَرُوتِيير » بَيَانَهُ لِلْعِلَاقَاتِ التَّارِيخِيَّةِ لِلْأَجْنَاسِ الْأَدَبِيَّةِ مِثْلَ مَا إِذَا كَانَ ظُهُورُهَا إِلَى الْوُجُودِ بَعْضُهَا بَعْدَ الْبَعْضِ الْآخِرُ نَتِيجَةُ الصَّدَقَةِ ، أَوْ نَتِيجَةُ لَتَوَالِدِهَا بَعْضُهَا مِنْ بَعْضٍ كَمَا تَتَوَالَدُ الْأَجْنَاسُ الْحَيَوَانِيَّةُ . وَيَقْصِدُ بِالْعِلَاقَاتِ الْفَنِيَّةِ الصَّلَاتِ بَيْنَ الصُّورِ الْفَنِيَّةِ لِهَذِهِ الْأَجْنَاسِ وَبَيَانِ فَضْلِ الْأَجْنَاسِ السَّابِقَةِ مِنْهَا عَلَى الْآخِرَةِ . فَيَرَى مِثْلَ أَنَّ الْمَسْرُوحِيَّةَ أَرْقَى نَوْعاً مِنَ الْمَلْحَمَةِ ، وَأَنَّ الْقِصَّةَ فِي مَعْنَاهَا الْحَدِيثِ أَرْقَى مِنَ الْحِكَايَاتِ الشَّعْبِيَّةِ . وَأَخِيرَآ يُرِيدُ بِالْعِلَاقَاتِ الْعِلْمِيَّةِ الْقَوَانِينِ الَّتِي تَتَحَكَّمُ فِي عِلَاقَاتِ هَذِهِ الْأَجْنَاسِ بَعْضُهَا مَعَ بَعْضٍ ، ثُمَّ الْقَوَانِينِ الَّتِي تَتَحَكَّمُ

في كل منها على حدة وجوداً ونمواً وتطوراً ثم موتاً واندثاراً^(١). ويقول «برونيتير» :
في منهجه لهذا النوع من الدراسة ، مييناً الأسئلة التي يجب التعرض للإجابة
عليها في طريقته : « كيف تتولد الأجناس الأدبية ؟ ما الظروف الزمانية والمكانية
التي تمهد لوجودها ؟ وكيف تتميز وتختلف فيما بينها ؟ وكيف تنمو على نحو ما تنمو
به الكائنات الحية ؟ وكيف يتم لها من القوى ما به تقصى عنها كل ما يضر بجوهرها
وتجتذب إليها كل ما منه تستفيد فتتغذى به ؟ ثم كيف تموت ؟ وماذا يعتريها
من عوارض الانحلال ؟ ثم كيف تصير بقاياها أصولاً وعناصر لنوع جديد ؟ هذه
هي الأسئلة التي تعالج في الطريقة التطورية . . . »^(٢) .

وتطبيقاً لهذه النظرية يجب أن يتجاوز الباحث حدود لغته إلى لغات أخرى
يبحث في آدابها عن أصول الجنس الأدبي الذي يعالجه ، فدراسة القصة التاريخية
في فرنسا تكتب كأنها فصل في تاريخ تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب
الفرنسي مثلاً^(٣) .

وأهمية النظرية تنحصر في فرضها دراسة الآداب الأخرى استكمالاً لتاريخ
كل أدب قومي . وكان « برونيتير » نفسه من أعظم الدعاة إلى العناية بالأدب
المقارن ودراساته^(٤) .

وقد وجهت إلى طريقة دراسته للأجناس اعتراضات كثيرة نكتفي هنا

(١) انظر الطبعة العاشرة من كتاب : Brunetiere : L'Évolution des
Genres dans l'Hist. de la litt., 1892 chap. 1, 2, 3

(٢) راجع : R. de Litt. Comp. 1921, p. 19

(٣) نفس المرجع السابق .

(٤) كتب « برونيتير » سنة ١٨٩٨ مقالا يقول فيه (شاهد كل يوم في جامعاتنا وفي
خارجها ، كالكوليج دي فرانس ، خاق كراسي كثيرة للدراسة تكاد تكون غير ذات
جدوى ، وتبقى بعد ذلك جامعاتنا وحدها تقريباً في العالم كله بدون كراسي الأدب المقارن) .
انظر : F. baldensperger : La Critique et l'Hist. Litt. p. 164

بالإشارة إلى بعضها ، فمنها أن ليس للأنواع الأدبية وجود مستقل حق تخضع لتطور حتمى كالفصائل الحيوانية ، ومنها أن « برونتيير » أطار دراسة الأنواع في ذاتها كل اهتمامه ، مع أنه يجب أن نهتم بدراسة الشعوب وتطورها ، وما تفرضه مجتمعاتها على الأدب من تقاليد ، وما تتطلبه من أغراض ؛ هذا إلى أخطائه الكبيرة في التطبيق ، مثل اعتقاده في أن الشعر الغنائى تولد عن الخطابة الدينية الكلاسيكية . ولولا قوة بيبانه التى أوهمت أن هذا حق لعظم خطؤه لدى معاصريه أنفسهم (١) .

واقدا تبع « برونتيير » منهجا عقيديا في تطبيقه منهج العلم على الأدب ، فجمدت نظريته عند تطبيقه لها ؛ وجانباً الصواب ، لاتباعه حرفية العلم لا روحه ومنهجه العام . ومن اليسير عنده أن يقول إن جنساً أدبياً تطور إلى جنس أدبى آخر - كالفصائل الحيوانية عند « دارون » - دون دقة ، وفي تعميم سريع . يقول العلامة « لانسون » فى نقده له : « الاصطلاح العلمى عندما ثقله عندنا ، لا يلتقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلتقى ظلمة » . (لقد تطورت الخطابة الدينية فى القرن التاسع عشر إلى شعر غنائى) ، هذه العبارة [وهى من عبارات « برونتيير »] لا معنى لها إلا عند من يعرفون الوقائع ، وأما عند أولئك الذين يجهلون فإن معناها خطأ ، وذلك لأنه ليس فى الوقائع ذاتها ما يدل على تطور جنس أدبى إلى جنس آخر . وإنما هو المذهب الذى يرى ذلك ؛ بحيث يكون من الخير أن نسقط هذا الاصطلاح العلمى ونقول فى لغة جميع الناس : (إن الشعر الغنائى فى القرن التاسع عشر قد اتخذ مادة له تلك المشاعر التى لم يكن يعبر عنها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر إلا بوساطة الخطابة الدينية . وهذه عبارة - لاشك - أقل إشراقاً من السابقة ، ولكنها أوضح وأصدق » . (٢)

(١) راجع المرجع السابق ص ١٦٣ وكذا:

Thibaudet : Phisiologie de la Critique, p, 24, et pp. 97 - 99.

(٢) من مقالة العلامة « جوستاف لانسون » فى منهج البحث فى تاريخ الأدب - كتاب :

منهج البحث فى الأدب واللغة ، ترجمة الدكتور محمد مندور ، بيروت ١٩٤٦ ، ٣٣ - ٣٤ .

ونتيجةً لجهود من ذكرنا من الباحثين ، ذاعت فكرة الأدب المقارن ، ودوّج لها في أوربا ، وبخاصة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . فظهرت فيه بحوث كثيرة . منها ما نشره العالم السويسري «مارك مونيه» Marc Monnier في دراساته لتاريخ النهضة من «دانتة» Dante إلى «لوتر» Luther ومن «لوتر» إلى «شكسبير» ؛ ومنها ما نشره الكاتب الدانمركي «جورج برانديس» Georges brandes في كتابه «التيارات العامة للأدب الأوربي في القرن التاسع عشر» وكذا ما نشره الباحث الإنجليزي «سانتس بيرى» Saints Bury في كتابه «عصور الأدب في أوربا» Periods of European literature .

ويؤخذ على كل هذه البحوث أنها في جوهرها لا تعدو مجرد عرض للأدب والعصور بعضها بجانب بعض ، دون التعرض كثيراً لمظاهر علاقاتها وتأثيرها وتأثرها ، على نحو منهجي ، كما هي حال الدراسات المقارنة الآن .

وقد وفيت كل وجوه النقص ، واكتمل بحق معنى الأدب المقارن على يد الباحثة الفرنسية «جوزيف تكست» J. Texte : في آخر القرن التاسع . وهو يعد حقا أباً للأدب المقارن الحديث . وقد وجه لملك خير توجيه على يد أستاذه «بروتير» في مدرسة المعلمين العليا بباريس ، فأنصرف لدراسة الصلات بين الآداب الأوربية (١) . وتتماز دراسته بالأفق الواسع والنظرة الشاملة في بيان تطور الأفكار واختلافها على حسب تطور الشعوب واختلاف أحوالها الاجتماعية . ولذلك لم يغفل في دراساته جانب الصحف والمجلات وجانب الفن ، فليست دراسة النصوص وحدها دون ربطها بالحياة الاجتماعية إلا دراسة مبتورة . وبهذا عولجت

(١) من المسائل التي بحثها : تأثير القدماء في كتاب النهضة ؛ تأثير الآداب الجرمانية في الأدب الفرنسي في عصر النهضة ؛ تأثير «مونتيني» Montaigne في الأدب الإنجليزي ؛ «روسو» والأسول الأولى لعالية الأدب .

مسائل كثيرة من مسائل الأدب المقارن ووضعت معالته (١) .

وتبعه في هذا الطريق « فرديناند بالدنسبيرجيه » F. baldensperger الذى لا يزال يغذى بنشاطه دور العلم ويوجه فيها الباحثين ، وكذا المرحوم « يول فان تيجم » p. Van Tieghem الذى كان مثال الصبر في معالجة كثير من المسائل المستعصية في الأدب المقارن . وكذا أستاذى « چون مارى كاريه » Marie-Carré المتوفى عام ١٩٥٤ . ثم « ديديه » الذى يحمل الآن لواء هذا العلم ، وهو مدير معهد الأدب المقارن للآداب الأوربية الحديثة في السربون .

* * *

قد رأينا إذن كيف تمت نشأة الأدب المقارن وكيف استقل عن النقد الأدبي وعن تاريخ الأدب . ولكنه بقي مع ذلك مكلاماً لهما وجزءاً جوهرياً في دراستهما ، فلم يعد النقد مؤسساً على قواعد النقد التأثري Critique Impressionniste ولا على النقد التقريرى Critique dogmatique ؛ بل لجأ إلى ما هو أهم من ذلك ، إلى النقد التاريخى المبني على الصلات الوثيقة بين الآداب ، وكيف ارتوى منها الكاتب ليخرج للناس إنتاجه المطبوع مع ذلك بطابعه وطابع أمته . ومن الخطأ التوجه في دراسة الأدب المقارن إلى التقنين أو التعميم دون أن يسبقتهما ويمهد لهما دراسات تحليلة مفصلة تعتمد على حقائق التاريخ وعلى نصوص مختلفة من الآداب .

إن الأدب المقارن بدرس الآثار الأدبية كما هي في جوانبها الفنية والفكرية

(١) من كلام « تسكت » في الدعاية لأدب عام أوروبى قوله : « في اليوم احدى يتكون فيه ذلك الأدب الأوروبى سيصبح بالطبع كل نقد أدبى طامياً ؛ وحينذاك ستمتد بحق من فوق الحدود الدولية — إذا كانت ستبقى بعد تلك الحدود — أواصر الصلات العقلية ثابتة متصلة ، وتربط برابطها المنوى الشعوب إلى الشعوب ، وتغلق لأوروبا كلها روحاً اجتماعياً كما كان في المصور الوسطى » ، راجع :

J. Texte : Etudes de Litt. Européenne, Paris, 1898, p. 13,

وفى كيفية تكوينها ، وفى ظروفها التاريخية والاجتماعية : وهو مع دراسته للأخلاق وتطورها ، وللحياة الاجتماعية وأحوالها ، وللشعوب وميولها ، لا يفعل ذلك إلا ليستوعب دراسة المظاهر المختلفة للمواهب الفردية . واهتمامه الأول إنما هو تحليل مظاهر النشاط الأدبية ، وأصولها ونتائجها بصفة عامة . « وله من المكانة ما للاقتصاد السياسى والتاريخ . فهو يدرس مثاهما العلاقات الخارجية ، والمشروعات التى تبدأ بها دولة ما ، وأنواع النفوذ التى تخضع لها ، وما تتعرض له إن طوعا وإن كرها من وراء حدودها . وكل هذا مما تتوثق به نواحى النشاط الإنسانى وتنوع مظاهره »^(١) .

الفصل الثاني

الوضع الحالي لدراسات الأدب المقارن

في جامعات الغرب وفي الجامعات المصرية

تبعنا - في الفصل السابق - نشأة هذا العلم ، وبيننا كيف اكتملت له عوامل البقاء والنهوض . وقد تتبعناه - عن قصد - في فرنسا وحدها ، لأنها التي وَالَّتْهُ - قبل الدول الغربية الأخرى - في نشأته ، وتعهده في طفولته ، حتى نهض واستقل بنفسه شيئاً . وقد سَبَقَتْ ألمانيا فرنسا في العناية بهذه الدراسات المقارنة ، ويث روح « العالمية » في بحوث الأدب وتاريخه . وكان من هؤلاء الداعين إلى « عالمية الأدب » « جوته » نفسه ، في أوائل القرن التاسع عشر ؛ ولكن قامت عوائق في ألمانيا في سبيل السير قدما بهذا النوع من الدراسة كي يكتمل فيها قبل غيرها ، ولا حاجة بنا هنا إلى شرح هذه العوائق . ثم إن ألمانيا ما لبثت أن اهتمت بهذا العلم اقتداءً بغيرها وخاصة بفرنسا ؛ على أننا لم نُغْفِلْ - في دراستنا - لنشأة هذا العلم - العوامل العامة الألمانية والإنجليزية التي أثرت فيمن دَعَوْا إلى الأدب المقارن في فرنسا ، وكانوا سبباً في نشأته .

والذي نريد أن نؤكد ونلفت أنظار الباحثين إليه أن هذا العلم لم ينشأ ولم يكتمل بفضل الجامعات الفرنسية وحدها ، بل تعاونت تلك الجامعات في خَلْقِهِ مع رجال الفكر وفلاسفة الفن ، وتقاد الأدب في فرنسا كلها . وقد أفادوا في آرائهم وشروحهم بما انتهت إليه الحركات الفكرية ونهضة الأدب في أوروبا كلها . وبذلك استقرَّ هذا العلم ورسَتْ جذوره في الجامعات وغيرها بوصفه حاجة مُلِحَّةٌ من حاجات الإنسان الحديث ، وأساساً جوهرية لدراسة الأدب .

ورسخت أصوله هناك على أساس نظرى متين ، بحيث لا يتطرق إلى ضرورة العناية به شك ، ولا يتسرب إليها جحود ؛ إذ كان استجابة لحركة فكرية عامة ، لا نتيجة لاقتناع فرد أو أفراد . وهذه ميزة لا تعدلها ميزة أخرى في تأسيس الدعوات الفكرية والأدبية على أساس نظرى عام متين ، كما كان ذلك شأن المذاهب الأدبية ودعوات التجديد في الأدب بعامة . ولذلك نما هذا العلم من علوم الأدب واطردَ نموه في جامعات أكثر دول أوروبا ، دون أن تتعثر خطاه بعد ذلك .

وعلى الرغم من أنه موضع العناية التامة في تلك الجامعات ، لا تزال له فيها اتجاهات مختلفة ، فبعض تلك الجامعات تعنى بدراسة بعض فروع أكثر من عنايتها ببعض الفروع الأخرى . فمثلاً كانت جامعات ألمانيا قبل العهد الهتلري تولى أكثر اهتمامها دراسة للوضوعات الأدبية *stoffgeschichte* - على نحو ما سنشرح معناها فيما بعد - على حين تضع جامعات فرنسا هذا النوع من البحث في المرتبة الثانية بالنسبة لبحوثها في تأثير مؤلف ما في أدب آخر ، وبالنسبة لبحوثها في أدب الرحالة ، وفي الصورة التي رسموها للبلاد التي كتبوا عنها . وسننبه إلى اختلاف هذه الاتجاهات وأسبابها عندما نبين فروع الأدب المقارن فيما بعد . وإنما نكتفي هنا ببيان الأسس المشتركة لدراسة الأدب المقارن في مختلف الجامعات الأجنبية ، لأن هذه الأسس يمكن أن تنير أمامنا الطريق لوضع منهج لدراساتنا المقارنة في جامعات الجمهورية العربية المتحدة .

قد درجت الجامعات الأوربية في رسمها لمنهج الأدب المقارن على جعل أدبها القومي مركزاً تدور دراساتها المقارنة حوله . فتتنوع الدراسات على حسب طبيعة علاقات أدبها بالآداب العالمية تأثيراً وتأثراً . ولا تغفل تلك الجامعات مع ذلك دراسة أدب الرحالة من مواطنيهم في البلاد الأخرى ، كما لا تغفل دراسة الرحالة

من الأجانب الذين قدموا إلى وطنهم وكتبوا عنه ، وما لكل ذلك من أثر في الأدباء وفي إنتاجهم الأدبي ، ثم في المجتمع وصلاته بغيره من المجتمعات والشعوب . وتعنى أكثر الجامعات في أوروبا وأمريكا بهذه الدراسات ، وعلى الأخص جامعات فرنسا وإيطاليا وسويسرا وجامعات الولايات المتحدة (١) . وشهادة الأدب المقارن في فرنسا جزء من ليسانس الدولة للتعليم الحديث (٢) .

هذا عدا ما يقوم به طلبة الدبلومات العالية والدكتوراه ، من فرنسيين وأجانب ، في رسالاتهم ومحوثهم ، مما كان له أثر عظيم في خالق الأدب المقارن واستقلاله علما من علوم الأدب (٣) .

وتفصح فرنسا مجالا لدراسة هذا العلم في المدارس الثانوية ، فيعطى الطلبة فيها مبادئ الآداب الأجنبية في صلاتها بالأدب الفرنسي ، ويقبل التلاميذ فيها بشغف على هذا النوع من الدراسة . ويُدرّس الأدب المقارن كذلك في المعاهد الفرنسية التي تخرج مدرسين للمدارس الابتدائية .

ويدرس الطلبة في فرنسا في المدارس الثانوية كبار كتّاب الغرب غير الفرنسيين ، كما يدرسون تأثيرهم في الأدب الفرنسي ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . ولعل من المفيد هنا أن نذكر بعض نقاط المنهج للمدارس الثانوية

(١) ما يحسن النضج إليه أنه ليس في جامعات إنجلترا كراسي للأدب المقارن ، وإن كانت هناك بحوث قيمة فردية لأساتذتها في هذا العلم الذي لا يكمل بدونه تاريخ الأدب النومي كما أسلفنا . وفي جامعات أمريكا كراسي للأدب المقارن ، كما فيها كذلك كراسي للأدب العام الذي سنقول عنه كلمة فيما بعد . في هذا الكتاب ، والأخير غير متفق بدراسته في أوروبا . ولأجل أن تعرف مكانة الأدب المقارن في أمريكا راجع :

W. p. Friederich : Comparative Literature in the United States, p. 45 - 55 dans : Cong. Inter. d'Hist. Litt. Paris. 1948

(٢) راجع : Guyard : La Litt. Comp. p. 51 .

(٣) P. Van Tieghem : la Litt. Comp. p. 49—54 .

بفرنسا فيما يخص هذا العلم ، لنضع ذلك أمام الدارسين والمسؤولين عن مستقبل الدراسات الحديثة في جمهوريتنا .

فكل طالب في تلك المدارس الثانوية يختار أديبن أجنبيين يقوم فيهما بالدراسات المقارنة على منهج مبسط . وهذه الآداب التي يُخَيَّرُ الطالب بين اثنين منها هي : الأدب الإيطالي ، والأدب الأسباني ، والأدب الإنجليزي ، والأدب الألماني . ثم التيارات الأدبية الأجنبية الكبيرة في آخر القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين . ونذكر مثلا نقاط منهج دراسة الكاتب الإيطالي « بترارك » (١٣٠٤ - ١٣٧٤) : « بترارك وإيطاليا - بترارك والزرعة الإنسانية - شعره - صلات هذا الشعر بشعر « الزروبادور » - نصوص هامة تقرأ من شعره - تقاليد « حب القروسة » وتأثير « بترارك » الدائم فيها وبخاصة تأثيره في شعراء القرن السادس عشر »

ونقاط المنهج السابقة من شأنها أن تفتح أمام الطالب آفاق البحوث المقارنة ، وتكمل مناهج دراسته للغة قومه .

هذا ؛ وقد جاء في ديباجة مناهج التعليم الثانوية بفرنسا لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التي نقلها هنا لأهميتها . « والذي يهمنا حقا هو أن يعرف التلميذ أولا - مهماتكن اللغتان الأجنبيتان اللتان اختارهما - شيئا عن كبار الكتاب غير الفرنسيين ، مثل « دانتة » و « وسرفانتس » و « شكسبير » و « جوته » ؛ ثم إنه يتعرف أيضا - قبل أن يترك التعليم الثانوي - على فكرة امتداد تاريخنا الأدبي في غيره من الآداب ، وشيئا من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالي - فيما بعد - بإكمال الدراسة فيه ، ولكنه لم يعد من الممكن أن يَجْمَلَ عَقْلٌ مثقفٌ بمنهج

هذا العلم وغايته « (١)

هذا هو وضع علم الأدب المقارن في جامعات أوروبا ، وبخاصة في فرنسا ، على ما بين تلك الآداب من صلات واضحة يقف عليها دارس الأدب وتاريخه دون غناء ، وعلى غناء تلك الآداب ووفرة الإنتاج فيها واستجابتها للحاجات الفكرية والاجتماعية أوفى ما تكون وأتمل ما تكون .

فماذا كان موقفنا وموقف جامعاتنا من هذه المادة التي هي ألزم لنا ، لأننا في حاجة إلى إنباض أدبنا ، وإيمائه ، وتوجيهه توجيهها كاملا رشيدا لا يتخلف فيه عن الركب العالمي ؛ ثم لأننا متأثرون في إنتاجنا الأدبي وتقدمه الحديث بتلك الآداب تأثرا عميقا لا يتكره سوى الجاهلين أو للكافرين ؟؟ ولن يستطيع امرؤ أن يخطو خطوة واحدة في تقدمنا الحديث ، وفي فهم أجناس أدبنا ، في نواحيها الفنية واتجاهاتها الفلسفية ، إلا إذا رجع إلى عوامل تكوينها ومنابعها في تلك الآداب الكثيرة التي ارتوى منها كتابنا وتقادنا .

أول ما نلاحظه في ذلك في صراحة وصدق أن الأدب المقارن أريد له منذ وقت مضى أن ينشأ لدينا ، لا نتيجة لحركة فكرية ، واتجاهات فلسفية ، ومنهجى علمي ، ومنهج نقدي عميق ، ودعوات نظرية يؤمن أصحابها أن هذا العلم ضرورة ملحة لا غناء عنها ، ولا محيد من الاستجابة إليها ، كما كان شأنه لدى كتاب الغرب وفلاسفتهم ومفكرهم على نحو ما رأينا في الفصل السابق ؛ وإنما أريد للأدب المقارن أن يوضع في منهج الجامعات رغبة في مجاراة جامعات الغرب دون استعداد له أو وقوف على حقيقته .

(١) من مقدمة مناهج التعليم الثانوى بفرنسا لعام ١٩٢٥ ، مذكورة في الكتاب المحتوى

على نفس المنهج لطلبة المدارس الثانوية وهو :

Charles Navarre : Les Grands Ecrivains Etrangers et leur Influence sur la Littérature Française, p. 7—9.

وأكبر الظن أن اسم « الأدب المقارن » جميلٌ جذاب قد قن بعض المتطلعين إلى نزعم حركة تجديد لم تنضج فكرتها ولا أصولها . فقامت دراسات مقارنة كما يسميها أصحابها ليست من الأدب المقارن في شيء ، أساء بها أصحابها إلى مفهوم الأدب المقارن وتفرّوا منه وشككوا في جدواه ، كما أساءوا إلى أنفسهم . حتى إذا وقف هؤلاء على حقيقة معناه ، وعلى صعوبة الدراسة فيه وتشعبها ، وحاجتها إلى جهد ، رجعوا عن الدعوة إليه ، بل أخذوا يدعون إلى استحالة دراسته أو التخصص فيه .

ولكن الحاجة الفكرية والعلمية والفنية إلى هذا العلم كانت أقوى من أن تسترها الصيحات المعوقة .

وتجلت هذه الحاجة - بفضل الجامعيين أيضاً - في نقد النقاد عندنا من ذوى الثقافات الغربية الذين تعمقوا في دراسة الأدب الغربي ، ووقفوا على سر نهضته ومنابعها ، فكانوا يشيرون في بحوثهم القيمة في النقد إلى مصادر نهضتنا الأدبية ، ومواردها الأجنبية ، في نزاهة العلماء وتبحرهم ، وفي حرص على جلاء الحقائق وهداية طلابها . فنشأ في قدنا الحديث ما نستطيع أن نسميه : « النقد المقارن » ؛ وفيه ظهرت حاجتنا إلى الدراسات الأدبية المقارنة ظهوراً لا يشوبه لبس من ناحية من نواحيه .

ثم ترجمت - في خارج الجامعة - كتب^(١) تشرح الأدب المقارن شرحاً صحيحاً وتوضح معالمه ، وإن بدت غير يسيرة كل اليسر في فهم الدارسين لها ، لأن مؤلفيها من الغربيين ، وأمثلتهم فيها بعيدةٌ بعض البعد عن أدبنا .

ثم أخذت الجامعات توفد أخيراً بعثات لها علمها تكون أكثر توفيقاً

(١) مثل « كتاب پول فان نيجم » وعنوانه : الأدب المقارن - ومثل كتاب

« جويلر » وعنوانه : الأدب المقارن .

من سابقتها ، فتنجح في هذه الدراسات ، لا بحصولها على درجة الدكتوراه ، ولكن بتعمقها في الآداب الأخرى ودراسة بعضها دراسة منهجية ، كي تعود على أساس ثقافي واسع يمكنها من القيام بهذه البحوث المقارنة فيما بعد . ودرجة « الدكتوراه » في هذا الميدان لاغناء فيها ، إذا اقتصر المبعوث عليها .

وكثير من مبعوثينا قد قدموا رسالاتهم في الأدب في أوربا في موضوعات مقارنة ، ولكنهم لم يهينوا أنفسهم لبحوث الأدب المقارن بدراسة آداب شرقية وغربية دراسة منهجية ، مع التعمق كذلك في الأدب العربي لتمييز عناصره الأصلية من عناصره الدخيلة في ضوء تلك الثقافة .

ونظن بعد ذلك أنه لن يكون هناك مجال للتردد في العناية بهذا العلم في جامعاتنا بعد وضوح الحاجة إليه ، وشعور الجامعات أخيراً بتلك الحاجة ، واستجابتها إليها بإيقاد البعثات فيها ، ثم حاجة جميع الناقدين ومؤرخي الأدب إلى استكمال بحوثهم بنتائج هذا العلم الحديث ، كما يتضح في إشارات كبار قوادنا وأدبائنا إلى الصلات الوثيقة بين أدبنا والآداب الأخرى ، وبخاصة الآداب الغربية في العصر الحديث .

ولا تزال جامعاتنا في بدء الطريق للعناية بهذا العلم . وعندنا أنه لا بد من أن تسرع بتنظيم دراساته والتوسع فيها ، في دراسات اللسانيات ، وفي الدراسات العليا التي تليه . وزي أن نذكر - في ضوء ما عرفنا من طريقة الجامعات الأوروبية الكبرى في هذا النوع من الدراسة - تخطيطاً عاماً لما يجب اتجاذه في جامعاتنا للنهوض بهذا العلم .

وليس هنا طبعاً مجال الإفاضة في تفصيل منهج لدراسة الأدب المقارن، ولكني أنبه إلى ضرورة العناية به . فما أحوج دارس الأدب العربي إلى توسيع أفقه بدراسة الصلات العالمية للأدب ، وكيف تأثر بها أدبنا القديم والحديث ،

وما يتبع ذلك من التخليق في أجواء الآداب العالمية والنزود من ثمرات التراجم الأجنبية .

ولا بد أن يدرس الطلبة أولاً مدخلا للآداب المقارن ، على نحو ما فعلت في هذا الكتاب ؛ كي يفهموا فهماً صحيحاً هذا العلم ، ويلموا بفروعه المختلفة ، وكيفية الدراسة فيها ، مع أمثلة من الأدب القومي ومن الآداب المختلفة كذلك .

ويجب أن يصحب هذه الدراسة أو يمهدها دراسة النظريات العامة للآداب ، وتعريف الطالب بالأجناس الأدبية المختلفة من مسرحية وقصة وملحمة . . . وبالمذاهب الأدبية كذلك وتاريخها ملخصاً ، فيتمكن بذلك طالب الأدب العربي من فهم ما يدرس له بعدها من صلات بين أدبه وبين الآداب الأخرى .

وتكون الدراسات السابقة لجميع الطلبة على السواء ، يُنْقَلُ بعدها إلى شيء من التخصص ، فيوضع لسكل قسم من الأقسام منهج لدراسات مقارنة تتلاءم وثقافة الطلبة فيه ، وتتفق كذلك ومنهجهم الأدبي الذي يدرسونه . فمثلاً يدرس في قسم اللغة الفارسية صلات الأدب العربي بالآداب الفارسية القديم تأثيراً وتأثراً ، ويدرس القسم العربي الصلات بين الأدب العربي وبين آداب اللغات التي يعرفها هؤلاء الطلبة ، ويوفق في منهج الدراسة بين هذه الصلات وبين المنهج العربي المفروض عليهم دراسته . فمثلاً حين يدرسون العصر الأندلسي تُدرَسُ دراسة مقارنة الصلات بين الشعر العربي والشعر الأوربي ، تلك الصلات التي أثر بها الأدب العربي في آداب أوربا عن طريق العرب في الأندلس . وهي دراسات طويلة يجب أن تُخصَّصَ لها محاضرات مستقلة عن الدراسات المخصصة للأدب العربي وتاريخه . وحين يُدرَسُ العصر العباسي تشرح كذلك الصلات بين الأدب الإيراني والأدب العربي . وفي الأدب الحديث تُدرَسُ دراسة مقارنة الصلات بين أدبنا في أجناسه الأدبية وبين الآداب الأوربية .

بل إني لأدعو إلى أكثر من ذلك ، إلى ضرورة دراسة شيء من الأدب المقارن ، فيما يخص أدبنا القومي ، لمن يتخصصون لتدريس اللغات الأجنبية . فَنُدرَسُ في القسم الفرنسي والقسم الإنجليزي - مثلاً - العلاقات المختلفة بين أدبنا العربي وتلك الآداب ، سواء من ناحية التأثير أو من ناحية التأثير . وما أخصب البحث في هذه النواحي ، وما أحوج طلاب تلك الأقسام إليه .

وإنه لمن المعيب حقاً أن تظل الدراسات في هذه الأقسام مقفلة على نفسها وغريبة عن الأدب القومي ، على حين لو أدخلت تلك الدراسات المقارنة لَوُجِدَتْ منافذ يطل منها الدارسون على النواحي الخصبية في أدبهم القومي ويتعرفون إليها ، وبهذا توجد أمامهم فرصة للإنتساج وإفادة أدبهم القومي من معين ثقافتهم الغربية ، هذا فضلاً عن تغذية عناصر قوميتهم وتكميل دراساتهم تكميلاً صحيحاً .

وليعلم القوم هنا أن فرنسا تحتم على كل من يتخصص لتدريس لغة أجنبية أن تكون شهادة الأدب الفرنسي من بين شهادات الليسانس الذي يحصل عليه . فمن يدرس الأدب الألماني أو الإنجليزي مثلاً ، يُحْتَمَمُ عليه أن يحصل في الليسانس على شهادة الأدب الفرنسي من الجامعة ، شأنه في ذلك شأن مدرس اللغة الفرنسية تماماً . وما ذلك إلا لتوثيق الصلة بين مختلف الثقافات وبين الأدب القومي ، لئلا يصير غريباً عنه من يتخصص في لغة أجنبية مهما تكن ، ولكي يصبح الأدب القومي مُلتَمَى لِمَوَارِدِ ثقافة عالمية ، فيغنى ويكمل .

ونحن هنا في مصر بعيدون عن هذا كل البعد ، بل إنما نرى من بين المختصين في الآداب الأجنبية من يجهلون كثيراً مما يتصل بأدبنا . والعيب هو عيب المناهج (م ٦ — الأدب للمقارن)

التي درسوا عليها . وأقل ما يجب عمله لتلافي هذا النقص أن تعم الدراسات المقارنة الخاصة بأدبنا في كل الأقسام الأخرى على نحو ما أشرت إليه .

وسنكون هذا كله وسيلة للتوسع فيما بعد في دراسة هذا العلم في قسم الماجستير والدكتوراه ؛ إذ يكون أفق الطالب قد اتسع وتهيأت الأسباب للإفاضة في هذه الدراسات .

وَلَمْ يَعُدْ - بَعْدُ - مِنْ خِلَافٍ ، فِي أَكْثَرِ الدُّوَلِ النَّاخِضَةِ ، عَلَى ضَرُورَةِ
الدراسات المقارنة للآداب . وفي الحق ألا مجال للشك في أهميتها .
وإن كانت لا تزال هناك اعتراضات على بعض فروعها وطريقة البحث فيها ،
ولسكنها اعتراضات لا وزن لها^(١) .

(١) من أعداء الأدب المقارن في فرنسا «لويس كازاميان» Louis Cazamian الذي ينكر قيمة تأثير الأدب الإنجليزي بأدب أجنبية . وقد فتنت آراؤه بعض المعتدين بخلفهم البريطانيين من الأنجليز ؛ راجع :

Annales du Centre Universitaire Méditerranéen, 1948-1950
p. 70 - 71.

ومن كتب كازاميان كتابه المسمى: *La Psychologie de la Littérature Anglaise* وفيه يرجع كل تطور في الأدب الإنجليزي إلى عوامل داخلية . ولست في حاجة إلى بيان خطئه في إدراكه ، فبحوث الأنجليز أنفسهم في تأثير أدبهم بغيرهم لا حصر لها ، والأمور من الواضح بحيث يعد الجدل فيه من المسكوبة .

على أن هذا الباحث يدور في العلاقات بين الرمزية الفرنسية والرمزية الأنجلية في الشعر ، ويعترف بالتأثير والتأثر المتبادلين تاريخياً بينهما ، انظر مرجعه الذي ذكرناه له ص ٦ من هذا الكتاب .

الفصل الثالث

عدة الباحث في الأدب المقارن

إن الباحث في الأدب المقارن يقف عند منطقة الحدود المشتركة للآداب المختلفة ، يتأمل حركتها في تبادل صلاتها بعضها مع بعض ، ويكتشف التيارات العامة لتلك الصلات ، وآثار ذلك في رجال الأدب ، وفي الكتب والموضوعات ، وفي الإحساس والتفكير . ولهذا يجب أن يكون واسع الأفق ، قادراً على دراسة ما يتصدى لبحثه دراسة علمية . ومع أن لكل مسألة من مسائل الأدب المقارن ملائمتها التي تفرض توجهات خاصة لا يمكن الإحاطة بها جميعاً ، نرى من المفيد أن نشير إلى الشروط الأساسية التي يجب توافرها فيمن يتصدى لهذه البحوث :

١ - لا بد أن يكون الباحث في الأدب المقارن على علم بالحقائق التاريخية للعصر الذي يدرسه ، كي يستطيع إحلال الإنتاج الأدبي محله من الحوادث التاريخية التي تؤثر في توجيهه ومجراه . فدراسة نشأة الأدب الفارسي بعد الفتح العربي ، مثلاً ، لا بد أن تُدرس ألوان النزاع السياسي والجنسي بين الشعبين ، والصلات بين النوبيات في إيران وبين الخلفاء العباسيين في أواخر القرن العاشر وأوائل الحادي عشر ، وهو الوقت الذي وصل إليه ما ألف من أثر فارسي . ويجب كذلك أن يدرس ما مهد لهذا الإنتاج من حركة الشعوبية ، ومن تاريخ الحركة العقلية بين إيران وبين العرب ، فمعرفة التاريخ ، إذن ، شرط جوهري للدراسات المقارنة .

٢ - ومن الواضح أن الدارس للأدب المقارن يجب أن يعرف معرفة دقيقة تاريخ الآداب المختلفة التي هو بسبيل البحث فيها ، إن لم يكن في كل عضورها ، فلي الأقل في العصر الذي هو موضع دراسته ، وما يتصل به مما يمكن أن يكون محمداً أثر في إنتاجه الأدبي .

٣ - وتستلزم دراسة الأدب المقارن أن يستطيع الدارس قراءة النصوص المختلفة بلغاتها الأصلية . أما الاعتماد على الترجمة فما هو إلا طريقة ناقصة لا يصح أن يُدَبَّجَ إليها إذا أريد تقويم التأثير والتأثر الأدبيين على وجهيهما الصحيح . إذ أن لكل لغة خصائص وروحاً لا تفهم إلا فيها ولا تتذوق إلا بقراءة نصوصها .

على أن من ألزم ما تجب دراسته مقارنة الترجمة بين اللغات المختلفة التي قامت بينها صلات أدبية . وهذه الترجمة تختلف فيما بينها ، فتارة تكون دقيقة أمينة ، وتارة يُتَصَرَّفُ فيها . ولكي يستطاع الحكم على تأثير كاتب في لغة أخرى وتحديد هذا التأثير ، يجب أن تقارن تلك الترجمة بأصولها في لغتها التي ألفت بها على نحو ما تتطلبه الدراسة العلمية الدقيقة .

وباعد المدرس الطلاب في ترجمة الأصل وفي القيام بتلك المقارنة ، على أن تكون تَرْجُمَتُهُ وسيلة تسهل للطالب الرجوع للأصل وقراءته وفهمه . ولهذا يحتم على طلبة الأدب المقارن في فرنسا أن يكونوا ملينين بلغتين أجنبيتين غير اللغة الفرنسية ، ليكونوا في مستوى يسمح لهم بالقيام بمقارنة علمية .

٤ - يجب أن يكون الطالب ذا إلمام بالمراجع العامة ، علماً بطريقة البحث في المسائل ، وبمظان مواضعها من الكتب التي يدرسها . فعلى من يدرس الصلات الأدبية العربية الفارسية أن يبحث فيما يخص اللغة العربية ونصوصها في كتب الأدباء والمؤرخين الذين كتبوا بالعربية وهم من أصل فارسي ، كالطبري ، وحمزة الأصفهاني ، وابن المقفع ، وابن قتيبة... وما أكثرهم . وفيما يخص الفارسية يجب أن يرجع إلى النصوص الأدبية التي ترجمت عن العربية ، ثم إلى النصوص التي حُوِّكِي فيها أصل عربي أو تأثرت به ، وذلك كترجمة كلية ودمنة الفارسية ، وكالمقامات الفارسية . ولا غنى في مثل هذه البحوث عن الاسترشاد بآراء كل المطلعين والمتخصصين والاستعانة بهم ، وذلك لجدة هزم البحوث وتشعبها .

وقد خطا الباحثون الأوروبيون والأمريكيون خطوات فسيحة في تزويد مكاتبتهم بمراجع تسهل البحث لدى طلاب الأدب المقارن . نذكر من هذه على سبيل المثال : كتاب « بول فان تيجم » الذي يقدم فهرساً منفصلاً لكل ما ألف في أوروبا منذ اختراع الطباعة حتى نهاية القرن التاسع عشر (١٤٥٥ - ١٩٠٠) ؛ والكتب مرتبة فيه ترتيباً زمنياً سنة فسنة . وهذا يساعد الباحثين مساعدة كبيرة ، ويوحى إليهم بمجرد الإطلاع عليه بآراء نافعة^(١) .

وتخصص مجلة الأدب المقارن الفرنسية في كل عدد من أعدادها قسماً لما استجد من مراجع للأدب المقارن في أوروبا وأمريكا .

وأحدث هذه المراجع وأهمها الكتاب الذي نشره في سنة ١٩٥٠ الباحثان « بالدنسبرجيه » الفرنسي Baldensperger و « فريدريك » الأمريكي W.P.Friederich - وعنوان الكتاب : مراجع للأدب المقارن Bibliography of Comparative Literature - وقد طبع في أمريكا ، وبه ثلاثة وثلاثون ألف مرجع منظمة تنظيمياً يسهل الانتفاع بها في مختلف^(٢) الموضوعات . ففتي نرى في المكتبة العربية مثل هذه البحوث التي لا غنى للأدب المقارن عنها فيما يخص الأدب العربي^(٣) .

(١) اسم هذا الكتاب الفهرس التاريخي للأدب الحديثة .

Le Repertoire Chronologique des Littératures Modernes.

(٢) من هذه المراجع الهامة الأدب للآذان ما تنشره جمعية : The Modern

Language في الولايات المتحدة ، و Modern Humanities Research Association في إنجلترا .

(٣) للمزيد من معرفة ما يجب على باحث الأدب المقارن راجع :

P. V. Tieghem : La Litt. Comp., p. 53 - 56.

M. F. Guyard : La Litt. Comp. p 21 - 41.

الفصل الرابع

ميدان البحث في الأدب المقارن

يجمل بنا - قبل الإفاضة في كل فرع من فروع الأدب المقارن - أن نجمل القول في هذه الفروع على حسب الاعتبارات التي يرمى إليها : فقد سبق أن وضعنا أن موضوع الأدب المقارن عامة - هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات ، في أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية

وقد يُنظرُ في كل ذلك إلى ظروف عبور هذه الاستعارات من أدب لغة إلى أدب لغة أخرى ومن بلد إلى بلد ، وقد ينظر إلى المسائل المتبادلة نفسها ، وكيف تغيرت فزيد فيها أو قصص منها حين انتقلت من اللغة التي أثرت إلى اللغة التي تأثرت . ففي الحالة الأولى تدرس عوامل الانتقال وملابساته . وفي الحالة الثانية تدرس المسائل نفسها من الموضوعات والأجناس الأدبية ، ومن المصادر والتيارات الفكرية . . . ومن كل ذلك يتبين تنوع فروع الأدب المقارن التي سنُجمل القول فيها إجمالاً تمهيداً للتفصيل فيما بعد .

أولاً : عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة :

ولذلك الانتقال عاملان :

(٢) المؤلفون

(١) الكتب

(١) الكتب : للكتب تأثير كبير في إثبات الصلات الأدبية بين مختلف

اللغات ؛ فهي التي تلقى ضوءاً قوياً أو ضعيفاً على علاقات بلد ما بمؤلف أو بمجتمع أو بإنتاج

أدبى في بلد آخر . والأدب المقارن يهتم أولاً بإثبات الصلة بين الوسط المؤثر والوسط المتأثر . ويستعان في ذلك بما أدلى به المؤلف من تصريحات عن نوع ثقافته وتأثره بكتاب ما أو ثقافة بلد ما . وقد يكون المؤلف نفسه قد كتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية ؛ فتكون لتلك المؤلفات دلالتها التي لا تنكر على تأثره بأدب اللغة التي كتب بها . وذلك مثل أكثر كتاب القروس وشعرائهم ، وكانوا من ذوى اللسانين العربى والفرسى . ومثل « أسكار وايلد » الإنجليزى Oscar Wilde الذى ألف بالفرنسية قصة سالوميه Salomé ؛ وكفولتير فى رسائله الإنجليزية . وما يدخل فى هذا الباب دراسة التراجم من لغة ، إلى لغة ولم راجت فى الأمم التى ترجمت إليها . ولكى يستطيع الحكم على الترجمة يجب أن يرجع إلى الأصل ، ويقارن بينه وبين مختلف ترجماته إلى اللغة المنقول إليها ، ثم يشار إلى أنواع التصرف فى تلك التراجم ودلالته . . .

ومما لا غنى عن دراسته فى هذا الباب كتب النقد والصحف التى تتحدث عن الكتاب والشعراء الأجانب . فمثلاً إذا تتبعنا المجلات العربية والصحف القديمة نجدها تقدم كثيراً من الكتاب الأجانب لقراءها ، وقد ترجمت آراء « زولا » قديماً فى الوقائع المصرية ، وكانت صحيفة البلاغ تقدم كثيراً من كتاب الروس العالمين مثل « ماكسيم جوركى » ، ولا زالت المجلات المعاصرة مثل « المجلة » و « الآداب » تتبع نفس النهج ، ولا بد من دراستها للوقوف على الحركة الفكرية العامة للعصر .

ومن هذا النوع من الدراسات أدب الرحلات وماله من تأثير فى تعريف الشعوب بعضها ببعض وصلة ذلك بأدابهم . . .

وما يعين الباحث فى هذه السبيل تحديد له لدى رواج الكتب فى البلد الذى

يُدرَسُ تأثيرُها فيه . ويستعان في ذلك بفهارس الكتب في دور الكتب ،
وبإحصاءات الطبع في دور الطبع

(٢) المؤلفون :

إننا نعتد بالكتب وحدها غالباً لكي نحدد العلاقات الأدبية بين الأمم
المتخلفة ، ضاربين في ذلك صفحاً عن المؤلفين والمترجمين ، لأن الكتب هي وسيلة
تعرف تلك العلاقات . ولكننا إذا كنا بصدد كتب مؤلف مشهور ،
فإننا لا نستطيع أن نهمل دراسته هو في صلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف عرّفها
ورفّها لبلاده في أدبه . فمثلاً إذا أخذنا « شاتوبريان » وتأثره بالإنجلترا فلا بدّ
من دراسة حياته فيها ، والنوادي التي كان يخاطبها ، وصدى الثقافة الانجليزية في
مؤلفاته ، وكذا « فولتير » في حياته في إنجلترا ، وكيف كان تفسيره لخلق أهلها
ولآدابهم ، ومدى ما أفاد من ذلك لنفسه ، وأية قيمة أدبية نتجت عن ذلك لدى
معاصريه من بني قومه .

ويدخل في هذا الباب دراسة ابن المقفع فيما نقل إلى العربية من روائع لغته ،
فلكي ينظر إلى إنتاجه - بوصفه صلة بين الأدب الإيراني وبين الأدب العربي -
يجب أن تُدرَسَ حياته نفسه ، وأن يُتعرَّفَ على ثقافته وميوله الفارسية ،
وما يمكن أن يكون لكل ذلك من صدى في مجهوده الأدبي في الترجمة التي قام
بها . فلكي نستطيع تقدير كاتب أو رحالة أو مترجم من الأعلام المشهورين ،
يجب أن نعرف من أدب لغته ومن حياته وأحوال بلاده ما يمكننا من صدق
الحكم عليه .

ثانياً : دراسة الأجناس الأدبية :

في الفرع السابق من فروع الأدب المقارن أشرنا إلى الدراسات الخاصة
بكتب الترجمة والرحلات والنقد التي من شأنها أن تعرف بلداً ببلد آخر أو بأدبه ،

و إلى دراسة ما قد يكون مؤلفيها من شأن ، إذا كانوا ذوي مكانة أدبية نحتّم دراستهم . وليس كل ذلك إلا وسيلة لدراسة الصلات الأدبية الدولية . فإذا تجاوزنا هذه الوسائل إلى موضوعات من صميم الأدب المقارن ، فإننا يجب أن ندرس ، فيما ندرس ، حظ الأجناس الأدبية في مختلف الآداب وانتشارها فيها .

ويراد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية الخاصة التي تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة . فمثلاً يَدَّبِجُ المؤلف طريقة خاصة حين يعالج في شكل تمثيلي نفس الموضوع الذي قد يعالجه آخر في قالب خطابي . وتستخدم هذه الأجناس في تقسيم الإنتاج الأدبي إلى فروع ، وهذا التقسيم لاغنى لنا عنه في دراساتنا المقارنة^(١) .

فمثلاً كيف نشأت قصة الرعاة ومسرحية الرعاة في الأدب الأوربي ؟ ولماذا راجت الأخيرة في القرن السادس عشر في فرنسا ؟ ولماذا انصرف المؤلفون عنها في أوائل القرن السابع عشر ؟ - ولماذا انتشرت القصة التاريخية في كل أوربا في أوائل القرن التاسع عشر ؟ وما أسباب الانصراف عنها في حوالى منتصف ذلك القرن ؟ - وكيف نشأت القصة والمسرحية في الأدب العربي الحديث ؟ وما الأسباب التي تحكمت في خلق هذين الجنسيتين وفي تطورها ؟

و يدخل في هذا الباب أيضاً دراسة الأجناس الأدبية القديمة ، كدراسة

(١) قد يعترض الأجناس المختلفة تغير في قوالبها وفي قواعدها . فمثلاً : كانت للحمّة في بدء أمرها قصراً على الشعر ثم كانت بعد ذلك تعالج في الشعر وفي النثر على سواء . وكانت المسرحية في نشأتها شمرّاً ، فصارت قصة بين الشعر والنثر ، ثم أصبحت في كثرتها الغالبة نثراً . والمسرحية الرومانتيكية خليط من المأساة والمهابة ومن اللحمّة ومن الشعر الوجداني ، ويهمننا في الأدب المقارن دراسة هذه التغيرات إذا جاءت نتيجة لتأثير أدب آخر . انظر :

J. Suberville : Théories de L'Art et des Genres Littéraires,
p. 222—223.

الخراقة على لسان الحيوان ، وكيف أدخل ابن اللقنec هذا الجنس الأدبي في الأدب العربي مثلاً ، وإلى أى مدى تأثر به الأدب العربي ؛ ثم كيف أثر الأدب العربي بدوره من هذه الناحية في الأدب الفارسي الحديث . . .

والدراسة في هذا الباب دراسة تاريخية ، تستمد أصولها من تتبع كل نوع من هذه الأنواع وتطوره في لغتين أو أكثر ، والعوامل التي أثرت فيه في كل الآداب التي يراد درسها . وهذه الدراسات - على الرغم من أنها تاريخية - في جوهرها - ذات قيمة في الدراسات المعاصرة ، ومخاصة في أدبنا الحديث الذي يستمد أكثر أجناسه من الآداب الأوربية ، ويتعد بذلك كثيراً أو قليلاً عن مصادره من الأدب العربي القديم .

وقد يرمى الباحث إلى درس جنس أدبي في أدبين فقط ، كدراسة القصة التاريخية في الأديين الانجليزى والفرنسى^(١) ، وكدراسة القصة الرومانتيكية الفرنسية وتأثيرها في القصة العربية . وقد يرمى إلى دراسة جنس أدبي في أكثر من أديين ، كدراسة القصة الرومانتيكية في الآداب الأوربية^(٢) ، ثم تأثيرها في القصة العربية . وفي كل هذه الحالات على الباحث في الأدب المقارن أن يراعى مايتأتى :

١ - أن يحدد الجنس الأدبي الذى يدرسه ، ويسهل تحديد هذا الجنس إذا إذا كان ذا قواعد فنية واضحة (القصة التاريخية ، المسرحية الكلاسيكية ، والمسرحية الرومانتيكية ، القصة الريفية) . . . ويصعب تحديده كلما قلت قواعده الفنية ، وكان

(١) كما فعل «ميجرون» في كتابه : «القصة التاريخية في فرنسا»

L. Maigron : Le Roman Historique en France.

(٢) مثل كتاب «بول فان تيجم» في ذلك ، راجع :

P. V. Tieghem : Le Romantisme dans La Littérature Européenne

ولنا إلى هذه الموضوعات عودة في بحوث آخر .

دا صبغة تتصل بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة، مثل ألوان التشاؤم في شعر القبور الذي مهد للحركة الرومانتيكية. ومثل الوقوف على الأطلال في الأدبين العربي والفارسي^(١).

٣ - أن يقيم الباحث الأدلة على تأثير الكاتب أو الكتاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة. وقد يسهل عليه التدليل فيما إذا صرح الكاتب نفسه بذلك، كما فعل الشاعر «هوجو» Hugo في تصريحه بمحاكاة «شكسبير». وقد يصعب التدليل كما في حالة محاكاة الشاعر «أنفريد دي فيني» A. de Vigny للكاتب الإنجليزي «ولتر سكوت» W. Scott وكما في محاكاة شوقي لشكسبير و «دریدن» وغيرها في مسرحيته: كيلو باطرا.

٣ - أن يحدد مدى تأثير الكاتب بالجنس الأدبي المراد درسه، وعوامل هذا التأثير؛ فبين ما إذا كان الكاتب خاضعاً لمذهب أدبي بعينه، أو ما إذا كان حراً في اختياره؛ وما مدى تصرفه في قواعد المدرسة التي يتبعها، وما الأسباب التي جعلته يبعد كثيراً أو قليلاً عن النموذج الذي أراد اتباعه. ولأجل النفوذ إلى هذه الأسباب يجب أن تدرس حياة الشاعر، والمجتمع الذي نشأ فيه وثقافته الخاصة به.

فهذه الدراسات، إذن، تتطلب تحليلاً دقيقاً للمؤلفات التي يراد درستها، وإلماماً بالحالة الاجتماعية والأدبية في عصرها، ثم بالحالة النفسية للكاتب الذي هو موضوع

(١) انظر :

P. V. Tieghem : le Prérromantisme Vol. II.

ولنا إلى هذه المواضع عودة فيما بعد .

الدراسة ، ثم وقفاً دقيقاً على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه ؛ لتكشف تلك الدراسة بعد ذلك عن الأصالة الفنية والواقعية في إنتاجه .

ثالثاً : دراسة الموضوعات الأدبية

يهتم كثير من الباحثين بهذا النوع من الدراسة وبخاصة الألمان . ويسمونه تاريخ الموضوعات Stoffgeschichte ؛ وذلك كأن يدرس «فاوست» Faust في الأدب الألماني والفرنسي ؛ أو «دون جوان» Don Juan في الأدبين الأسباني والفرنسي ؛ أو «كيلو باطرا» في الأدب الإنجليزي والفرنسي والعربي .

واهتمام الإيطاليين والفرنسيين بدراسة الموضوعات أقل من اهتمام الألمان بها ، وذلك لضعف الرابطة بين الشخصيات في هذا النوع من البحث ، ولأن المجهود فيه يتطلب سعة في العلم لا تتصل كثيراً بالأدب البحت . ومع ذلك لا تخفى أهمية تلك البحوث في معرفة خصائص الشعوب ونفسياتها وفي دراسة الكاتب الذي يتخذ من هذه الموضوعات منفذاً للتصريح بأرائه وفلسفته . وقيمة هذه الدراسات تتوقف على اختيار الموضوع اختياراً له قيمته الأدبية ، وعلى براعة الباحث في التحليل والمقارنة والاستنباط :

رابعاً : تأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الأدب المقارن هو أكثر فروع انتشاراً لدى الباحثين من الفرنسيين . وذلك لوضوح منهج البحث فيه وللوثوق من الوصول فيه إلى نتائج تتناسب وما يبذله الباحث من جهد . وهو يتطلب مع ذلك سعة اطلاع ودقة في التحليل ، وصبراً في البحث ، وذكاء في فهم النصوص ، كما يتبين ذلك من معرفة الأمتس الآتية التي تجب اتباعها فيه :

١ - يجب تحديد نقطة البدء في التأثير من مؤلفات كاتب ما ، أو رِتابٍ واحد من بينها ، أو من شخصية ذلك الكاتب بوصفه وحدة لا تتجزأ مع مؤلفاته . ومثال ذلك على الترتيب : تأثير مسرحيات « شكسبير » وتأثير هملت منها ، ثم تأثير « جوته » .

٢ - يجب تحديد الوسط المتأثر بلداً كان أم مجموعة مؤلفين أم مؤلفاً فقط . مثال ذلك تأثير الكاتب الفرنسي « جى دى موباسان » في القصة المصرية القصيرة ، أو في مؤلفي القصة القصيرة العربية في القرن العشرين ، أو في « تيمور » فقط .

٣ - ويجب التمييز بين حظ الكاتب في ذبوعه وانتشار مؤلفاته وبين حظه في محاكاة والتأثر به . فقد يكون الكاتب ذا حظ عظيم في ذبوع مؤلفاته وترجمتها ، ولكنه مع ذلك ذو حظ أقل من جهة محاكاة والتأثر به . ثم إن هناك أنواعاً كثيرة من التأثير : فهناك التأثير الشخصي كتأثير « روسو » ، والتأثير الفني كتأثير مسرحيات « شكسبير » في أصحاب المذهب الرومانتيكي من الفرنسيين ، وتأثير « لافونتين » في القصة العربية على لسان الحيوان ؛ ثم التأثير الفكري كتأثير « فولتير » في الآداب الأوربية ؛ ثم التأثير الموضوعي كتأثير الأدب الأسباني في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر مثلاً ، وتأثير الشعر الغنائي العربي في المدح في الفارسي ...

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

إذا أخذنا كاتباً ما لندرسه دراسة مقارنة ، وبمبحثنا عن مصادرهم التي استقى منها أدبه في لغة أو لغات أخرى ، فإننا بذلك نكون في منطقة من مناطق الأدب المقارن . ومظاهر تأثر الكاتب في هذه الناحية متعدد النواحي . فمن ذلك تأثره بمناظر البلاد الأخرى وعاداتها ، وهو ما يتطلب دراسة للبلاد المؤثرة من تلك

الناحية . ومن ذلك محادثاته مع رجالها ، وهذا ما يصعب الوقوف عليه أحيانا . ثم من ذلك قراءاته المختلفة في الآداب الأخرى ، تلك القراءات التي يمكن الاطلاع عليها متى تيسرت أسباب ذلك الاطلاع . ويجب ألا يفوت الباحث التفريق بين التأثير وبين مجرد توارد الخواطر وتلاقى الأفكار ، وكثيراً ما ينتهى البحث في هذا الميدان إلى شرح المصادر ، دون استطاعة استيفاء شرح آثارها في مؤلفات الكاتب (١) .

سادساً : دراسة التيارات الفكرية

نقصد بذلك دراسة التيارات الفكرية التي تسود عصرًا ما أو حركة مُعَيَّنَةً من حركات الأدب ، كالتيارات الفكرية في القرن الثامن عشر في أوروبا ، وكالحركة الهيلينية في أدب القرن التاسع عشر ، وكالفلسفة العاطفية والصوفية في الأدبين العربي والفارسي ، وكفلسفة الواقعية بين مختلفي الآداب . ومثل هذه الدراسات تتطلب اطلاعا واسعا . ولا بد من دراستها في أكثر من أديب ، حتى يستطيع تمييز الأفكار العامة التي سادت عصرًا بعينه أو بلادًا بذاتها . وهذا كثيرا ما يشبه التأثير بتوارد الخواطر ، وبالأفكار الفردية التي تتشابه لأنها وليدة حوادث متشابهة . وكل ذلك مما قد يدق دقة تضل معها أفكار الباحثين . على أن مجرد التمييز بين ما هو وليد حوادث متشابهة وما هو وليد التأثير الأدبي أمر هام لدراسة الأدب بصفة عامة ، ولدراسة الأدب المقارن كذلك .

سابعاً : دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى (٢)

لكل شعب من الشعوب رأي في الشعوب الأخرى ، ولهذا الرأي صدى

(١) انظر : Guyard : La Litt. Comp. p. 21 - 22 .

(٢) وهو ما يسمى بالفرنسية :

L'Interprétation d'un Pays par un Autre.

فى أدبه الذى هو سجل شعور الأمة وصورة صادقة لما عليه علاقاتها بغيرها من الأمم . ولمعرفة هذا يتحتم علينا أن ندرس أدب الرحلات ، والقصص والمسرحيات ، وما بها من أشخاص وألوان أجنبية . وهذا الفرع من فروع الأدب المقارن كثير الرواج فى فرنسا ، ويجب أن يكون موضع عناية خاصة فى مصر أيضاً . وهو يشمل :

(١) دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر .

(٢) دراسة بلد ما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى .

(١) دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر : مثال ذلك صورة إنجلترا فى الأدب

الفرنسى فى القرن التاسع عشر ؛ وكذا صورة أسبانيا فى الأدب العربى منذ الفتح الإسلامى . ولمثل هذه الدراسات يجب أن يدرس تاريخ الأدباء الذين رحلوا إلى ذلك البلد المراد درس صورته ، وأن يُشرَحَ إلى أى حد كانت الصور التى رسموها صادقة ، وأن يُدرَسَ كذلك المؤلفون الذين كتبوا عن ذلك البلد دون أن يروه ، وكيف يُصَوِّرُ هؤلاء وأولئك مختلف الأماكن لذلك البلد .

مثل هذه الدراسات تساعد على فهم الشعوب بعضها لبعض ، وعلى إدراك كل منها للآخر إدراكاً يقوم على أسس صحيحة ، مما يؤدي إلى حسن التفاهم بين الشعوب ، وتأصيل صلتها بعضها ببعض .

(٢) دراسة بلد ما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى : ومثال ذلك صورة

أسبانيا فى شعر شوقي ، وكذا صورة مصر فى مؤلفات « جيراردى نerval » G. De Nerval وفى هذه الحالة تُدرَسُ حياة الكاتب ، ومدى صلتة بالبلد المقصود ، ثم يبين كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأى العين ، وإلى أى حد كانت الصورة التى رسمها لذلك البلد صادقة أو كاملة .

هذا مجمل أوردناه لفروع الأدب المقارن ، واتبعنا في هذا الإجمال بعض الباحثين الغربيين^(١) ، تمهيدا للتفصيل بعد ؛ ثم لأننا محتاجون لهذا الإجمال في بعض أقسام الدراسة الجامعية التي تدرس بالتفصيل بعض مسائل مقارنة ، ولا يتسع وقت الدراسة فيها لسوى الوقوف على هذا المنهج الجمل ، اعتمادا على التفصيل فيه أثناء التطبيق في دراسة المسائل المقارنة التي تدرسها تلك الأقسام .

(١) انظر : Guyard : la litt. Comparée, Paris 1951

الباب الثاني

بحوث الأدب المقارن ومناهجها

الفصل الأول

عالمية الأدب وعواملها

هذه هي الخطوة الأولى التي تبدأ بها البحوث المقارنة ، وقد يقتصر الدارس عليها . وأساس البحث فيها تاريخي قبل كل شيء . إذ يجب علينا أولاً أن نوضح الأسباب التاريخية التي بها توافرت للأدب المؤثر هذه العالمية في صلتها بالأدب المتأثر .

و « عالمية الأدب » معناها خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى . وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب في عصور معينة . ويتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور ، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته ، نشداناً لما به يغنى ويكمل ويسير الركب الأدبي العالمي . ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل في عالم الفكر والأدب .

هذا ؛ ولا نقصد أبداً هنا ما سبق أن توقع تحققه « جوته » الألماني ومن سار على نهج مما سموه : « الأدب العالمي »^(١) ؛ يريدون بذلك أن الآداب العالمية - حين يتم تجاوزها بعضها مع بعض - لن تلبث أن تشترك جميعاً في أجناسها الأدبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية ، بحيث لا تبقى من حدود سوى حدود اللغة وما يمكن أن توحى به البيئة أو الإقليم . لأن فكرة « الأدب العالمي » في رأينا مستحيلة التحقيق . إذ أن الأدب - قبل كل شيء - استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن وللقومية ، وموضوعه تغذية هذه الحاجات . وهي

(١) ويسميه « جوته » Wiltliteratur ؛ ومن سايره في توقع تحقق هذا « الأدب العالمي » (جوزيف تكست) انظر هامش ص ٧١ من هذا الكتاب .

محلية موضوعية أولاً ؛ قد تشف عن غايات إنسانية عامة ، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القومية ، وما يتبع ذلك من المواقف النفسية ، والخواطر الذاتية التي لا بد أن تدل أولاً على حال المؤلف بوصفه مواطناً أو فرداً من جماعة كبيرة تؤلف بينها الآمال الوطنية والقومية . وقد تدل مع ذلك على موقف الإنسان بعامة ، وعلى مشاعر نفسية عالمية ، ولكن من وراء الموقف الخاص . فالآداب وطنية قومية أولاً . وخلود الآثار الأدبية لا يأتي من جهة عالمية دلالاتها ؛ وإنما يأتي من جهة صدقها وتعمقها الإنساني فيما هو من خصائصها وأصالتها الفنية والواقعية في صياغة آملها وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة . وإذن فالذي نقصده هنا هو « عالمية الأدب » لا « الأدب العالمي » .

و « عالمية الأدب » في معناها الذي شرحناه — وهو خروج الآداب من حدودها القومية ، طلباً لكل ما هو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به ، واستجابة للحاجات الفكرية والفنية بعضها مع البعض الآخر ، في عصور وفترات من التاريخ معينة — لها حدودها التي تقف عندها بطبيعتها .

وأساسها اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى ، على حسب حاجته ، ينشد في هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه ، ليكمل المأثور من تراثه القومي الفني . ويغنيه . فيجب أن يكون الباعث الأول على هذا الاختيار هو الحرص على توفير عوامل النهوض للأدب القومي ، لئلا يقف معزولاً منطوياً على نفسه متخلفاً عن أداء رسالته . وأصالة اللغة القومية ، وتقاليدها الموروثة ، وخصائصها الفنية في التعبير والصياغة ؛ كل هذه تقف بمثابة حراس أمناء وموانع حصينة ، كي لا ينحرف هذا الاختيار عن غايته ، خوفاً من أن تمحي الحدود القومية أو خصائص العبقريّة اللغوية للأدب المتأثر ، وهي التي يراد إكمالها وإغناؤها بهذا الاختيار . وكل كاتب يشتط في هذا الاختيار والاقتراس ، فيطغى على أصول اللغة وتراثها ، يتعرض

لخطر قطع علاقاته — لا مع قرائه وجمهوره فحسب — بل مع روح اللغة القومية وإمكانياتها في التعبير . ولهذا كان لا بد — في هذا الاختيار والاقتباس — من أمناء قد تعمقوا في دراسة أدبهم ، وطوعوا لغتهم ؛ بالاطلاع والوعى والتحصيل ، لكي ينقلوا بروحها وخصائصها الفنية ما يتطلعون إلى اقتباسه من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية لا بد منها في إكمال ثقافتهم العصرية ، ونهضة أدبهم القومي . ولم يقل أحد من دعاة التجديد — ولا وزن عندنا لأدعيائه — بإهمال هذا الشرط الجوهرى في محاولة الأفادة من الآداب الأخرى متى دعت حاجة الأدب القومي إليها . فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من إكمال ثقافتهم الأدبية في لغتهم ، وانغمسوا بعد ذلك في الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ؛ وتفقد هم لغتهم القومية ، كما يفقد هم أدبها . فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه .

فمحور التأثر في الأدب أو الأفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة ، أصالة

الأفراد وأصالة القومية ، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة . والخطر كل الخطر في التقليد الأعمى ، فما أشبهه بتقليد القروء لما يرون من حركات ، أو تقليد الأطفال لجميع حركات آبائهم ومربيهم دون رشد .

وعلاقة المتأثر أو المحاكى — فى هذه الحالة — ليست علاقة التابع بالمتبوع ، ولا علاقة الخاضع المسود بسنيد ، بل علاقة المهتدى بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه ، ويضفى عليها صبغة قوميته .

وهذه هى الأصالة الحق ؛ فالأصالة ليست هى اقتصار المرء على حدود إمكانياته ، وليست هى إباء التجاوب مع العالم الخارجى ، لى يبقى المرء كما هو دون تغير أو تحوير . ولكن الأصالة الحق هى القدرة على الإفادة من مظان

الإفادة الخارجة عن نطاق الذات ، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكاناتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

وهذه الدعوات تتوجه إلى الصفوة من ذوى المواهب الذين يخرجون من نطاق أدبهم تلبية لحاجاتهم الفكرية والفنية أينما وجدت . وهم ينبعون ، عادةً ، روح الحركة الفكرية والفنية واتجاهها العام . وقد يرون فى عيون الآداب الأخرى ما لم ير مؤلفوها أنفسهم ، لأنهم ينمون بها مواهبهم هم واستعدادهم . وقد رأينا كيف نظر « كارل ليل » الإنجليزى ومن تبعه إلى « جوته » الألمانى ، وكيف فهموا آثاره بما يتفق وميولهم^(١) . وفى هذا الباب قد يكون « التأويل » الخاطيء خصباً فى تلقيح الأدب القومى ، وإنتاج ثمرات فنية ذات قيمة لم تكن فى الحقيقة مقصودة للكاتب أو الأدب المؤثر .

وهذا هو الشاعر الفارسى « عمر الخيام » المتوفى فى أواخر الربع الأول من القرن الثانى عشر الميلادى ، وكان قد عبر فى « رباعياته » المشهورة عن ضيقه بهذا العالم تعبيراً حراً من القيود العامة ؛ ولكنه تعبير يشف عن أسى الفكر ، وتشاؤم الفيلسوف ، وشعور الفنان المرهف الأسيان . ولم تلق « رباعياته » حظوة لدى المعاصرين من مواطنيه ، بل كان بها لدى الكثرة الغالبة منهم مظنة ريبة ومثار بغض . وكانت شهرته عند الفرس مقصورة على مكائته العلمية . وقد رأى كتاب القرن التاسع عشر الأوروبى وشعراؤه فى تلك « الرباعيات » تعبيراً عن روح عصرهم ، إذ كان الصراع فى عصرهم قد بلغ أشده بين العلم فى حقائقه المادية وبين المثالية المبنية على أسس خلقية ودينية غير ثابتة . وأصبحت للخيام — منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر — حظوة فاقت كثيراً ما كان له من منزلة لدى

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١ — ١٢ .

مواطنيه . وتحقق هذا كله بفضل استيحاء أولئك الشعراء والكتاب تلك
الرباعيات دون ترجمتها حرفياً . وأول فضل في ذلك يرجع للشاعر الإنجليزي
« فيتزجيرالد »^(١) . فإن « رباعياته » التي نظمها تعد من عيون الأدب الإنجليزي
لا الفارسي ، لأنه لم يزد على أن استوحى الأدب الفارسي . فقد غير ونقل وزاد
في الأصل الفارسي ، بحيث لم تعد ترجمته وفية للأصل ، وإن بدت جميلة رائعة .
فهى أفكار وخواطر إنجليزية على الرغم من طابعها الشرقي العام ، وعلى الرغم
من أصل أفكارها الفارسي ؛ على أن بها ستة عشر رباعية ليس لها أصل فارسي .
وهى نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع الرباعيات التي نظمها « فيتزجيرالد » .
وهى تسع وسبعون . وبهذا التصرف الأصيل امتدت خواطر الخيام وآراؤه
في العالم الغربي كله ، ولقيت رواجاً لم تظفر بما يقرب منه في وطنها الأصلي ، بل
إنها أثرت بعد هذا الرواج في مواطني الخيام ، فقد رود أكثر مما كانوا
يقدرون^(٢) .

فالتجارب الأدبية المأخوذة عن الآداب الأخرى بعث وتوجيه ؛ تفيد منها
المفيدة من كتاب الأدب القومي . وهى بمثابة التلقيح والإخصاب للأفكار ،
أو بمثابة بنور فنية وفكرية تستنبت في آداب غير آدابها متى تهيأ لها العصر الملائم
والعوامل المساعدة . ولهذا كان لا بد من أن تهيأ لها حالة استقبال مناسبة لدى

(١) Edward Fitzgerald (١٨٠٩ — ١٨٨٣) وقد نشر الترجمة الحرة لرباعياته
الخيام عام ١٨٥٩ ، وعنوانها :

Rubaiyyat of Omar Khayyam, rendered into English Verse.

(٢) راجع مع الأصل الإنجليزي السابق هذه المراجع :

Laffont-Bompiani: *Dictionnaire des Oeuvres*, IV, p. 330.

وكذا *Histoire des Littératures*, éd. de la Pléiade, II, p. 484.

ثم الأستاذ الدكتور إبراهيم أمين الشواربي : تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى
السعدي ، ترجمة عن المستشرق الإنجليزي إدوارد جراثيل براون ، القاهرة ١٩٥٤ صفحات

الكاتب المتأثر في أدبه بالكتب والمؤلفين الذين تأثر بهم . وفي هذه الحالة تتجاوب الميول وتنشأه الطبائع ، وتماثل الحالات ؛ ولكنها بالنسبة للكاتب المتأثر ليست سوى إمكانيات وميول موزعة تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتغذية يعوزها الأدب القومي ، ويصادفها - بفضل العبقرين من أهله - في الآفاق الفسيحة للآداب الأخرى . كتب الشاعر الفرنسي « بودلير » (١٨٢١ - ١٨٦٧) إلى صديق له يقول : « أتعرف لماذا ترجمت في صبر ودأب ما كتبه « إدجار ألان بو »^(١) ؟ لأنه كان يشبهني . ففي أول مرة تصفحت فيها كتاباً من كتبه ، رأيت فيه ما كان مثار فتنتي وروعتي . ولم أعثر فيه على الموضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ، ولكنني وجدت فيه ، كذلك ، الجمل التي كانت تراود أفكاري ؛ وكان له السبق إلى كتابتها قبلي بعشرين عاماً^(٢) » .

وفي هذا المجال — مجال التجاوب في الميول والاتجاهات الفنية والفكرية — تمحي الحدود المعوقة من اللغة والجنس ، فيشعر الكاتب الذي يحاكي الآخرين ويتأثر بهم ، أنه بصدد من يشبهون مواطنيه ، لكثرة ما بينه وبينهم من تشابه ، بل إنه يشعر أنهم مشاركون في وطنه الفكري المثالي ؛ وهم في الواقع يخدمون وطنه بإغناء أدبه والمساعدة في نهضته الفكرية ، في حدود ما سبق أن ذكرنا من قيود . وبهم يتحقق في الأدب المتأثر ما لم يكن قبلهم

(١) Edgar Allan Poe الناقد والكتاب والشاعر الأمريكي (١٨٠٩ - ١٨٤٩) ولم يكن معدوداً من الطبقة الأولى بين كتاب أمريكا وشعرائها ، ولكن كان تأثيره في أوروبا عظيماً بعد أن ترجم له « بودلير » وأعجب به ، وقد نعى « بودلير » آراءه وأفكاره في النقد والشعر ، ووجدت بذلك في أوروبا بذور الرمزية الأولى ، وقد ترجم ديوان شعره الشاعر الفرنسي الرمزي « مالارمي » (١٨٤٢ - ١٨٩٨) ، وهذه الأشعار تأثر « مالارمي » في رمزيته . وفي بعض أشعار « بو » وآرائه ما يعد بذور السيريالية الأولى أيضاً ، انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧ والمراجع المينة به .

(٢) انظر لهذا النص :

F. Baldensperger: *La littérature, Création, Succès, Durée*, Paris 1934, p. 166-167.

سوى آمال وميول وخواطر حائرة . فالكاتب المجدد يبحث في المصادر الخارجة عن نطاق أدبه عما هو موجود في نفسه سلفاً وجوداً إمكانياً ، مصداقاً لما يقال : « لن تبحث عني إذا لم يكن قد سبق أن لقيتني ^(١) » .

وتبادل التأثير والتأثر — على نحو ما ذكرناه — مجال تنافس وحيوية ، وأقوى ضمان لتقدم الأدب الوطني والقوى . وهذا هو الفيلسوف « دالمبيرز » (١٧١٧ — ١٨٨٣) — وهو من كبار المفكرين في عصر خطير من تاريخ الإنسانية تبودلت فيه في أوروبا التيارات الفكرية والفنية — يقول في عام ١٧٦٨ : « على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ . هذه حقيقة جد جوهرية لتقدم الآداب ، بحيث لا يصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب . والأمة الفرنسية بخاصة قد شرعت من قديم بفوائد تبادل الصلات بين الآداب ^(٢) . . . » .

وعالمية الأدب هذه تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومي نظرة أعم وأعمق ، إذ نعده أدباً بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى ، يغني بصلاته بها ، ويتجهج المفيد من مناهجها . فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبي الحديث بنسبته إليها . فأدبنا الحديث يجب أن يقوم — لا على أساس أدبنا القومي في ماضيه فحسب — بل يقوم كذلك على أنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ . وبذلك يكون اكتشاف الآداب الكبرى والارتواء من مناهلها في القديم والحديث من أسباب تقدم أدبنا ، ومن بواعث تعديل نظرتنا إلى أدبنا القومي . فالأدب الجديد — إذا كان جديداً عبقرياً — يضيف طريفاً إلى الآداب كلها ، ويسمو بنظرتنا إلى الأدب جملة ، ويجعلنا نقوم أدبنا القديم تقويماً آخر بالنسبة إلى هذا الأدب الجديد العبقرى .

(١) المرجع السابق ص ١٦٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٧٢ .

وبسبب تبادل التيارات الفكرية والفنية في الأدب وتقده نهضت الآداب القومية . فقد آتى عصر النهضة في أوربا ثماره برجوعه إلى الأدب القديم اليوناني والروماني . وصدرت المذاهب الأدبية في نشأتها عن آداب مختلفة ، فما لبثت أن أصبحت تيارات فكرية عامة ، ومورداً سائغاً لنوى المواهب في الآداب جميعاً على سواء .

وقد نهض الأدب العربي القديم في العصر العباسي ، واستجدت فيه أجناس أدبية ، وصور فنية ، وموضوعات شتى ، بتأثره بالأدب الإيراني والهندي عن طريق الفارسية ، ثم لتأثره بالفكر اليوناني . ونهضتنا الأدبية الحديثة ترجع في أصولها العميقة إلى الأدب الغربي ، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو فيه خطوة ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقد فيها .

وتاريخ الآداب العالمية يثبت أن عصور الانحطاط فيها هي العصور التي انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها ، واجترتها ، حتى بليت وسمجت ، فلمها كتابها وقراؤها معاً^(١) .

هذا ؛ والعالمية في الأدب التي شرحنا معناها العام لها (ا) عوامل عامة (ب) وعوامل خاصة ؛ نوجز الآن القول في كل منهما :

(ا) العوامل العامة لعالمية الأدب

نقصد بالعوامل العامة تلك التي تكون سبباً في وجود العالمية ، ولكنها ليست عوامل فنية . ودراس الأدب المقارن لا بد أن يكون على وعى بها ، وأن يتعرض لها في دراسته للمسائل المقارنة ، على أنها من عوامل الصلات التي تنعقد

(١) انظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٢٢ — ٢٤ والمراجع المبينة به ..

بين الآداب . وهذه الصلات - التي هي نتيجة للعوامل العامة - هي التي تكون ذات طابع أدبي وفكري ، تتعرض له في العوامل الخاصة اللاحقة .

والعوامل العامة هي : شعور ذوى المواهب الناضجة بنقص الأدب القومى وعدم كفايته لحاجات العصر؛ والهجرات؛ والحروب؛ والغزو، وبخاصة في العصور السالفة؛ ثم وسائل المدنية الحديثة لنشر الثقافات، وهي الوسائل التي تيسر استجابة الأفراد والجماعات المثقفة لما به يكملون ثقافياً وينهضون فكرياً . ونجمل الآن القول في كل عامل من هذه العوامل :

١ - أول هذه العوامل هو شعور ذوى المواهب الرشيدة بعدم كفاية أدبهم القومى في الاستجابة لحاجات عصرهم . وهذه هي نقطة البدء في التأثير والتجديد . وهي تمثل ملال الكتاب والشعراء المألوف من تقاليد أدبهم وصوره الفنية . وهذا الملال هو سبب خروج هؤلاء الكتاب والشعراء من نطاق أدبهم القومى طلباً للجديد من الآداب الأخرى . ويتمثل هذا الخروج في شبه ثورة على القديم ، وحرص على إكماله في وقت معاً . يقول « جوته » : « ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته »^(١) .

ويدعو المجددون إلى الإفادة من هذه النفائس . وتتضمن دعوتهم إعادة النظر في قيمة تراثهم الأدبي على ضوء جديد . وفي أثر ذلك تقوم ، عادة ، المعركة المألوفة في كل عصر حي ناهض بين أولئك المجددين ودعاة المحافظة على القديم المعتدين به لا يتجاوزون حدوده .

وهذه هي معركة الأجيال بين القديم والجديد . وفيها يزعم المحافظون على القديم أن في الجديد خطراً على الموروث من أدبهم ، وقضاءاً على تقاليدهم . ويفرقون بين الآداب وغيرها من العلوم أو الأشياء ، فيرون أن التبادل بين العلوم الدولية

(١) أنظر : F. Baldensperger, op cit., p. 157.

أو المصنوعات والمواد التجارية من شأنه أن يفيد ؛ أما الآداب والفنون فهي وطنية محضة ، وفي نقلها قضاء عليها ، وخطر على قومية من تنتقل إليهم . وقد سبق أن دحضنا هذه الفرية غير مرة ، في ثنايا هذا الفصل وفي مقدمة هذا الكتاب . وقد بينا أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب من طبيعة الأشياء ، لا يمكن الحد منه ولا الوقوف دونه . وقد أثبتت تواريخ الآداب كلها أن عصور نهضاتها هي تلك التي تنطلق فيها تطلب المزيد والغناء من غيرها .

ولا خطر في ذلك على القيم من تراثنا . ثم إن واجبنا إزاءه يحملنا على مساهمة الركب العالمى فيه ، بأن نظل على وعى شامل بما فيه نماء ذلك التراث الفنى والفكرى ، بما تسعه قدرتنا من وسائل . ومنها ورود المناهل الأجنبية والاختيار منها على نحو ما شرحنا ، وفي الحدود التي قيدنا بها ذلك الاختيار .

على أن في طبيعة كل أدب ، وفي خصائص أهله وتقاليدهم ، ما يقوم بمثابة حواجز تنفى مالا يتفق في هذه التيارات مع طاقاتنا الحيوية والفنية . فنحن ، مثلاً ، لم ننتهج مذهباً أدبياً من المذاهب الغربية بمبادئه كلها ، بل اخترنا من هذه المذاهب جميعها بعض ما نستطيع أخذه لنكمل به أدبنا . وقد تأثرنا بالكلاسيكية أولاً ، فأخذنا عنها دون غيرها من المذاهب ، على الرغم من أنها كانت قد ماتت في الآداب الأوروبية حين بدأنا نهضتنا ، وذلك لأنها كانت تتفق في ذلك الوقت مع القائم من تقاليدنا والثابت المرعى من أفكارنا ونظمنا . فالقومية والوطنية كلاهما بمثابة مصفاة فيما يخص مواطن التأثير والتأثر بين الآداب . هذا إلى وجوب ملاحظة ما سبق أن قلناه من ضرورة المحافظة على الأصالة ؛ وعلى مقومات اللغة ، ومن الحرص كل الحرص على سد حاجاتها بالإفادة من كل جديد قيم . ومدار الأمر في ذلك على ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ما هو من طبيعة الفن وعماد نهضته مما هو تحكى لا سند له . فمن الخطل إنكار

الجديد لأنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجدة لذات الجدة ، أو لجرد أنها أيسر وأسهل ، فلا سند لما لا يستند على أساس^(١) .
والتيارات الفكرية والفنية الرشيدة كالاختراعات العلمية المفيدة ، كلاهما ميراث مشترك قيم للانسانية جمعاء .

وإزاء التطرف من الجامدين في زعمهم أنهم حريصون على القديم ، وأن لا قيمة للجديد ؛ يتطرف كذلك دعاة التجديد عادة ؛ فينكرون كل فضل للقديم . وفي الحق يظهر هذا التطرف بين معسكري القديم والجديد طابعاً عاماً في معارك التجديد جميعاً . والتجديد ثورة ، ومألوف التطرف في عهود الثورات في الأمم الأغلب من حالاتها ، وبخاصة حين تكون أسلحتها عقلية فنية محضة . ولا يلبث أن يتم الظفر لدعاة التجديد ، فتعتدل لهجتهم ، ويعرفون فضل القديم في عصره . ويتجلى آنذاك حرصهم على إغناء قديمهم الموروث بالطريف المكتسب .

على أن الدعوة إلى الجديد — على ما يصحبها عادة من حق المغالاة وخطر التطرف — تظل دائماً أمانة من أمارات الحياة . وفيها تظهر الحماسة والحميا ، وتتجلى فيها الحاجة إلى بذل الجهد والتنافس . فهي حيوية جياشة تفضّل — على أية حال — البقاء في الحياة الراكدة الآسنة في محيط قيم فنية وفكرية جامدة لا حركة فيها ولا تجديد .

وفي المعركة بين القديم والجديد يحارب دعاة التجديد بأسلحتهم القوية الحديثة ، ويقاومهم دعاة الجمود بأسلحة بالية مضي أوانها . ويرى المتأمل للمعسكرين ما يثير سخريته وضحكه ؛ ولكنها السخرية المرة وضحك الأشفاق . إذ ليس في المعركة تعادل بين الفريقين . على أن حاملي الأسلحة القديمة كثيراً ما يكونون من الشيوخ الهرمين عقلاً وثقافة ، يحاربون ، مع ذلك ، بأسلحتهم القديمة .

(١) انظر : B Croce: *La Poésie* ., p. 165-176.

ولا تلبث أن تنجلي المعركة عن انتصار الجديد على يد الراشدين من دعائه^(١).

٢ — العامل الثانى من عوامل عالمية الأدب هو الهجرات . وكانت تنتج فى القديم عادة من اضطرابات طبيعية أو سياسية ، تنتقل بسببها جماعة من بلد إلى بلد آخر ، فتؤثر فى أدب البلد الآخر وتفكيره . فالإيرانيون الذين صاحبوا « فروخ هرمز » والد « رستم » من شرق إيران إلى المداين ، كانوا سبباً فى إدخال اللهجة « الدرية » — وهى فى الأصل لغة شرق إيران — فى بلاط الساسانيين . ثم صارت هى اللغة الأدبية لإيران بعد استقرار النوبيات الإيرانية عقب الفتح الإسلامى^(٢) . وقد هاجر الإيرانيون فى الجاهلية إلى قلب الجزيرة العربية ، وأثروا فى لغة أهل المدينة من ناحية الألفاظ والمفردات العربية كما سنمثل له بعد قليل . وكذلك الجاليات الإيرانية ذات الأثر الفكرى والأدبى فى البصرة بعد الإسلام ، وبخاصة فى عهد العباسيين .

ومقدمة « الإلياذة » تصف عبور القبائل التى طردها « الدوريون » من أوربا فاستقروا فى آسيا الصغرى ، وقد أشاد « هوميروس » ببطولتهم فى حروبهم مع المواطنين الأصليين . وأقدم الآثار الأدبية للشعوب الهندية الأوربية ، وهى كتب « القيدا » Védas ذات الطابع الدينى ، وقد كانت ثمرة هجرة شعوب نزلوا إقليم « البنجاب »^(٣) .

٣ — العامل الثالث هو الحروب بين الشعوب والدول . والحروب المدمرة المشتومة قد تكون طيبة الأثر من جهة الإخصاب العقلى ، بإتاحة فرص التأثير

(١) المرجع السابق ، الموضع نفسه ، وكذا :

F. Baldensperger, *op. cit.*, livre II, chap. IV.

(٢) انظر الكتاب الفارسى : سبك شناسى ، تأليف المرحوم محمد بهار ، ج ١

س ١٠ — ٢٥ .

(٣) انظر : F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 160-161.

والتأثر بين الآداب . وهذه هي الحروب الصليبية العمياء المتعصبة ، قد فتحت عيون
نوى البصيرة في الغرب على مجالات نشاط فكري وأدبي في الشرق ، نذكر منها —
فيما يخص الأدب — تأثير الأدب القصصي الشرقي في الأقصوصات الشعبية لأدب
فرنسا في العصور الوسطى ، وقد سبق أن ذكرنا شيئاً عن هذه ^(١) المسألة . ومن
نتيجة هذه الحروب أيضاً تأثير الحياة العاطفية العربية في شعر « التروبادور » على
يد من اشتركوا في هذه الحروب من شعراء فرنسا أيضاً . وسنفصل بعض التفصيل
في ذلك في الفصل التالي ، حين نتحدث في الأجناس الأدبية .

٤ — رابع هذه العوامل هو الغزو ، كما كان مألوفاً بخاصة في العصور
القديمة ، ويأتي الغزو عادة نتيجة للحروب ، وقد يمهّد للهجرات ويسر سبيلها ؛
ولكنه مع ذلك عامل مستقل أقوى أثراً وأعظم خطراً .

فقد قامت بين العرب والفرس صلات الجوار والهجرات كالتجارة ، ولكنها
ظلت محدودة الأثر حتى كان الفتح الإسلامي الذي مهد لتأثير عميق تغيرت به
الروح الإيرانية في كثير من خصائصها الفكرية والأدبية والعقيدية ، مما سنو إلى
التمثيل به في مختلف ميادين الأدب المقارن في هذا الكتاب . وقريب منه تأثير
الفتح النورماندي في إنجلترا في القرن الحادي عشر الميلادي ، وبه صارت الفرنسية في
إنجلترا هي لغة البلاط والقضاء والبرلمان واللغة الرسمية للدولة مدى قرنين تقريباً ^(٢) .

وعامل الغزو السابق الذكر لم يعد ذا أثر فعال في عصرنا الحاضر ، ثم إن العوامل
الثلاثة السابقة كانت تتيح التأثير والتأثر بين الآداب في شكل جماعي ،
فيتأثر أدب القوم أو الوطن كله بسبب تلك العوامل تأثراً عاماً شاملاً يخضع له

(١) ص ٥٩ — ٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) انظر مثلاً :

Hallam: *Introduction to the Literature of Europe*, vol. I, p. 49-50.

وكذا L. Cazamian: *Histoire de la Littérature Anglaise*, liv. I, ch. II.

الأفراد لأنهم الذين يكونون ذلك المجموع . فكان لتلاقى الأجناس البشرية والشعوب والديانات أثرها الفاصل في تلك الجماعات في ظل تلك العوامل . وأما في العصور الحديثة — وبخاصة في عصرنا الحاضر — فيظهر التأثير الأدبي فردياً في مبدئه . وذلك أن أجهزة الثقافة الحديثة ، وسرعة انتشارها ، أوجدت نوعاً من التنافس الفنى والأدبى يشبه التنافس العلمى . وهذا التنافس يظهر في صورة تجاوب بين ميول الأفراد ومواهبهم في الأدب القومى من جهة وبين المصادر التى يمكن أن تغذى هذه الميول والمواهب فى الآداب من جهة أخرى . وأجهزة الثقافة هذه تدور حول الكتب وما فى حكمها من صحف ومجلات ونواد أدبية . أما دار الخيالة والمذيع فلهما تأثير كبير فى التوجيه العام وفى إثارة وجوه النشاط ، وقد يصعب فى الأدب المقارن تحديد تأثيرهما . وتأثير الكتب وما فى حكمها تأثير فنى فى قديم العصور وحديثها ، وهو مدار العوامل الخاصة لعالمية الأدب .

(ب) العوامل الخاصة لعالمية الأدب

هذه العوامل أقرب إلى جوهر الأدب المقارن من العوامل العامة السابقة ، وتتطلب من الباحث مقدرة خاصة على جلاء طابعها الفنى المتصل اتصالاً مباشراً بتحديد التأثير والتأثر بين الآداب . ويمكن أن نجمل هذه العوامل الخاصة فى الكتب وما فى حكمها ، ثم فى الكتاب وأهل الأدب . وفى هذا الفرع من فروع الأدب المقارن ، ندرس الكتب أو الكتاب بوصف كل منهما من عوامل عالمية الأدب ، أى خروجه من نطاق لغة أهله إلى آداب لغات أخرى ، ليرد منها ما يروى به حاجته ، أو ليورد إليها من نيارته الفكرية والفنية ما به تروى . وتتناول الآن بالتفصيل حالات هذه العوامل الخاصة ، مع التمثيل لكل منها .

أولا - الكتب:

لدراسة الكتب بوصفها وسيلة من وسائل تأثير أدب في أدب - وهو موضوع هذا الفصل - أهمية كبيرة في تحديد طرق هذا التأثير وبيان وجهته . وتظهر هذه الأهمية في النواحي الآتية :

١ - الإلمام بالمعارف اللغوية التي تعرفها أمة عن أمة أخرى ، مع شرح ما قد يكون لها من دلالات أدبية أو اجتماعية . وهذه هي نقطة البدء في البحوث المقارنة ، ثم إنها أولى مظاهر العلاقات بين الآداب في تأثيرها ، إلى ما لها بعد ذلك من دلالات نفسية وفنية عظيمة الشأن .

ونضرب لها مثلاً يهمننا في علاقة أدبنا بالأدب الفارسي ، وهو ما نجد في الكتب العربية من أثار متفرقة للغة الفرس وأغانيهم وأشعارهم الشعبية ، وبخاصة فيما بين الفتح العربي لآيران (الذي بدأ بفتح القادسية عام ٦٣٧ م (١٧هـ) وعُدَّ منتهياً بموت « يزديجرد » آخر ملوك الساسانيين عام ٦٥٢ م) وبين استقرار الدويلات السياسية في بلاد إيران في أواخر القرن التاسع الميلادي . وهو العهد الذي قامت فيه اللغة الفارسية الحديثة بوصفها لغة الأدب الإيراني بعد الفتح . في تلك الفترة لو تتبعنا معارف العرب من لغة إيران ، كما هي في الكتب العربية المؤلفة لتلك الفترة ، لوقفنا على معارف قيعة عن دور اللغة الإيرانية التي لم تكن قد قامت بعد لغة أدب ، ولوقفنا كذلك على عمق الصلات اللغوية والأدبية بين هاتين الأمتين منذ القديم . وهذا بحث خصب يجب أن تستقل به رسالة من الرسائل ، ولكننا نضرب هنا أمثلة لبعض نواحيه المتعددة ودلالاتها .

فمن ذلك ما في كتاب « المحاسن والأضداد » المنسوب إلى الجاحظ ، إذ يقول^(١) : « ووقع عبدالله بن طاهر : « من سعى رعى ، ومن لزم المنام رأى

الأحلام» ؛ ثم يعقب المؤلف على ذلك بقوله : « هذا المعنى سرقة من توقيعات «أنوشروان» ، فإنه يقول : «هَرَكِه رَوْدَجَرَدُ ، وهَرَكِه خُسَبَدُ خواب بِيَنَدُ» ، فلهذه الخبر دلالة أدبية على أصل جنس التوقيعات المألوفة عند حكام العرب ، إلى ما فيه من دلالة على سيطرة اللغة «الدَّريَّة» على أهل البلاط الفارسي في العصر الساساني ، وهي اللغة التي سادت بعد ذلك وأصبحت لغة الأدب بعد الفتح ، إذ أن هذه الجملة باللغة الدرية لا البهلوية^(١) .

ومن ذلك ما يحكيه الطبري^(٢) وأبو الفرج الأصفهاني^(٣) من أن الشاعر العربي يزيد بن مفرغ كان قد غضب عليه عبيد الله بن زياد أمير البصرة في عهد يزيد بن معاوية ، فأمر أن يطاف به في الشوارع والأسواق ، وسار الأطفال في أثره يقولون (أو قال ذلك أحد القوم على حسب الطبري) : « اين شيست ؟ اين شيست ؟ » [اين چيست ؟ اين چيست ؟ = ما هذا ؟ ما هذا ؟] ؛ وإذ ذاك أجاب هذا الشاعر بالفارسية :

آبَت ونيِذ است عصارات زيب است

سَمِيَّة روى سبي است^(٤)

فهذا الخبر دليل على وجود جالية فارسية ذات أثر في البصرة ، وهي مدينة عربية ؛ ثم دليل على انتشار لهجة إيران في ذلك الوقت بين العرب ، إذ أن شاعرا

(١) راجع الكتاب الفارسي : سبك شتاسي لمحمد بهار ، طهران ١٣٢٩ ج ١ ص ٢٠ .

(٢) الطبري (محمد بن جرير) : تاريخ الطبري ، المجلد الثانية ، المجلد الأول ، طبعة ليدن ١٨٧٩ — ١٩٠١ ، ص ١٩٢ — ١٩٣ .

(٣) الأغاني ج ١٧ ص ٥٦ طبعة بولاق .

(٤) هذا الشعر معناه : هو ماء ونيذ ، وعصارة زيب ، سمية (وهي جدة ابن زياد) طاهر . وى الأغاني بدلا من الشطرة الأخيرة : «سميه روسپد است» ومعناها : سمية ذات وجه أبيض أي شريفة ، وهو تهيم أو تعريض لأداء نفي للعنف في الرواية لاخرى . وهذا الشعر مروي هكذا في الجاحظ : البيان والتبيين ، القاهرة ١٩٣٢ ج ١ ص ١٣٢ .

(م — ٨ الأدب المقارن)

عربيا فنطق بهذه الأبيات الفارسية ؛ ثم إن في الأبيات دليلا على استمرار اللهجة الدرية بين الأيرانيين لغة شعبية انتظارا لفترة رقيها كي تكون لغة أدبية .

ويذكر الجاحظ خيرا عميق الدلالة على قدم الهجرات من إيران إلى بلاد العرب ، وعلى ما كان لها من أثر في معرفة أهل المذن العربية كثيرا من ألقاظ الفرس ، وإدخالها في لغتهم ، يقول الجاحظ : « ألا ترى أن أهل المدينة لما نزل فيهم ناس من الفرس في قديم الدهر علقوا بألقاظ من ألقاظهم ؟ ولذلك يسمون البطيخ الخربز ويسمون السميطة^(١) الروزق^(٢) ويسمون المصوص^(٣) المزوز^(٤) ، ويشمون الشطرنج الأسترنج^(٥) . وكذا أهل الكوفة ، فإنهم يسمون للمسحاة^(٦) : بال^(٧) ، وبال بالفارسية . ولو علق ذلك لغة أهل البصرة - إذ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب - كان ذلك أشبه ؛ إذ كان أهل الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النبط وأقصى بلاد العرب . ويسمى أهل الكوفة الحوك [البقلة الحقاء أو « الرجل »] بادرودج = [بادرودج] والبادروج بالفارسية ، والحوك كلمة عربية . وأهل البصرة إذا التقت أربعة طرق يسمونها مربعة ، ويسمونها أهل الكوفة الجهارسو ، والجهارسو بالفارسية . ويسمون السوق أو السويقة وازار [بازار] والوازار بالفارسية . ويسمون القاء خيارا ، والخيار

-
- (١) الحيوان المتوف ريشة أو صوفة بعد إلقائه في الماء الساخن وذبحه .
 (٢) ليله في الإيرانية القديمة (رودك) أو (رودج) وهو في الفارسية الحديثة : (روده) .
 (٣) المصوص طعام من اللحم يطبخ وينقع في الخل .
 (٤) ليس لهذه الكلمة وجود مما بين يدينا من قواميس فارسية ، وتعمل الفارسية الحديثة كلمة (مصوص) العربية نفس المعنى ، ولعل أصلها بدورها مأخوذ من الإيرانية القديمة ، وفي الفارسية أيضا : (مرو) وهي شراب متفوح القمح يطاه المريض .
 (٥) كلمة شطرنج في المستعملة في الفارسية الحديثة . ولعلها في الفارسية القديمة أسترنج أو سترنج .

- (٦) المسحاة : المجرفة .
 (٧) الكلمة الفارسية التي تطلق على مسحاة التاج الآن هي « بارو » أو « باروب » .

فارسية . ويسمون المجزوم ويذى [= ويذى] بالفارسية^(١) .

وقد تكون هذه الألفاظ اللغوية المتقربة أساساً لأمثال عربية أو معان أدبية ، أو عقد مشابهات تصويرية ، كما يقول الجاحظ (الحيوان ج ١ ص ٦٥) : « وزعموا أن الزرافة خلقت مركب من بين الناقة الوحشية وبين البقرة الوحشية وبين الذئب وهو ذكر الضبع . وذلك أنهم لما رأوا أن أسماءها بالفارسية : أَشْتَرُ . گاوِ بِلَنْگِک ، وتأويل أَشْتَرُ بَعِير ، وتأويل گاوِ بقره ، وتأويل بِلَنْگِک ضبع . . . والفرس تسمى الأشياء بالاشتقاق ، كما تقول للنعام : أَشْتَرُ مُرْغ ، وكأنهم في التقدير قالوا : طائر وجل . . . » ، ثم يقول في موضع آخر (الحيوان ج ٤ ص ١٩٧) : « يضربون بها [بالنعام] المثل بالرجل ، إذا كان ممن يَغْتَلُّ في شيء يكلفونه بعله ، وإن اختلف التكليف ، وهو في قولهم : إنا أَنْتَ نعام ، إذا قيل لها : احمل ، قالت : أنا طائر ، وإذا قيل لها : طيري ، قالت : أنا بَعِير . . . »^(٢) ولا شك أن بناء هذا المثل على معنى الاسم الاشتقاقى عند الفرس كما يؤخذ من كلام الجاحظ في الموضعين .

ولقد بلغ من معرفة العرب للغة الفرس في الفترة التي لم تكن لغتهم فيها قد ارتقت إلى مرتبة أدبية بعد الفتح — وهي الفترة التي سبق أن حددناها — أن شعراء العرب كانوا يملحون بالفاظ من الكلام الفارسي في أشعارهم . وذلك كما في قول النابغة للرشيد في أرجوزته التي مدحه فيها ، على حسب ما ذكره الجاحظ^(٣) :

(١) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، القاهرة ١٩٣٢ ، ج ١ ،

ص ٣٢ — ٣٣ .

(٢) انظر لنصوص الجاحظ المعلاقة بالفرس وأخبارهم ولغتهم هذا المقال : بحث فيما قلناه الجاحظ من أخبار الفرس في كتابيه : البيان والتبيين والحيوان ، مجلة كلية الآداب ، الجزء

الرابع ، ص ١٦٩ — ١٨٦ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ، الطبعة السابعة تذكر ، ج ١ ص ١٣١ ، وفيه أمثلة أخرى .

ص ١٣١ — ١٣٢ ، راجع فيها مقال الدكتور إبراهيم أمين السابق الذكر

من يلقه من بطل مُسَرَّنِدٍ في زغفة مُحْكَمَةٍ بالسرد^(١)
يحول بين رأسه و « الكرد »^(٢)

ومنها :

لما هوى بين غياض الأسد وصار في كف الزبر الورد
آلى يذوق الدهر « آب سرد »^(٣)

ومن ذلك أيضا قول شاعر عربي آخر ، وفي شعره دلالة لغوية على شيء من
لهجات إيران :

ولسني وقع الأسنّة والقنبا وكافر « كوبات » لها عجر قفد^(٤)
بأيدي رجال ، ما كلامي كلامهم يسوموني « مُردأ » وما أنا والمرء^(٥)

(١) أسرندي الشيء : اعتلاه ، والزغفة يسكون الزين وقد تحرك : الورد . السرد :
سج الورد وأسم جامد للدروع ، وسائر الحقائق .

(٢) (الكرد) بفتح الكاف قرسية معناها العنق .

(٣) (آب سرد) الماء البارد .

(٤) (كوب) من قبل (كوتق) بمعنى ضرب ، ويقصد الشاعر الهمى الكافرة في أيدي
الإيرانيين . عجر جمع عجرة وهي العقدة في الخشب وعجوه ، فهذه الهمى كانت ذات عقد
ضخمة في رأسها . يقال : عجر أي صلب وغظ . قفد : الأقد العليظ النقي ، ووشه قفده
ومن قفد .

(٥) مرد بضم الميم وردت هذه الكلمة في الأفتا بكسر الميم والراء ثم التاء الساكنة
(مرت) بمعنى الإنسان أو غير الخالد : (ناباودان) . وفي بعض لهجات إيران بعد الإسلام
يتطوّن « مرد » بضم الميم وسكون الراء والذال ، وفي خراسان يصقون « مردم » بضم
الميم أي إنسان أيضا . ومعنى البيت ، فيما نرى ، أن العربي سمع الإيرانيين يسمونه « مرد » بضم
الميم ، وهم يقصدون : « رجل » ، وأما هو فتعجب لأنه فهم أنهم يقصدون أنه من المرد بالمرية
جمع أمرد أي الذي لا حية له . ومعنى البيتين على هذا مستقيم عربية . ونعتقد أن كتابه
(يسموني) في الشطرة الأخيرة من البيتين (يسموني) تحريف من التناخ . وهذا أولى من
تقدير أنهم يسمونه الموت ، فتكون (مرد) بضم الميم بمعنى الموت ، إذ أن الهمى في هذه الحالة
فيه تكلف في المرية ولا يستقيم في يسر . انظر : الجاحظ : البيان والبيان ، الطعمة السابقة
على ذكر ، ج ١ ، ص ١٢٢ سا وكذا محمد بهار : مهبك شاسي ، ج ١ ، ص ١٧٧ — ١٨٨ : .

والمعنى مستقيم على أن « مُرْد » بضم الميم هو إنسان . وهي لهجة إيرانية في « مرد » بفتح الميم وفي نفس المعنى .

هذا إلى أن في ذرائع ما استعاره العرب من الفرس من كلمات - منذ الجاهلية - ما يدل على سهو تأفق العرب وسرورهم وحرصهم على إعناء لغتهم بما يعوزها من كلمات مدنية وإدارية كان الفرس قد سبقوهم إلى معانيها ، مثل هذه الكلمات : وزير ، خراج ، بريد ، صولجان وهي كلمات تتصل بالسياسة والإدارة - ثم مثل هذه الكلمات التي تدل على مظاهر المدنية في اللباس والطعام : الخوان ، الديباج ، الخبز ، الأستبرق ، الجلاب (ماء الورد أصله گل آب) ، والإزيق ، والروزق ، وطعام الفالذج (بالوده) والفيروزج (فيروزه)^(١) . . .

وقد يدل استعارة اللفظ على نوع العلاقة الدولية التي سادت بين أمتين . فقد طبع الدين علاقات العرب الفاتحين بالإيرانيين المسودين ، فلما استعار هؤلاء من العرب كلمة « ملة » - وهي في اللغة العربية معناها الشريعة أو الدين - أصبح لها في لغة الفرس معنى الحكومة ، أو الشعب أو الأمة ، بوصف كل منها وحدة دينية ، فيقال مثلاً : « ملة مسيحية » أي الشعب أو الأمة المسيحية ، وكذا كلمة : « يسمل » ، وهي اختصار « بسم الله » ، صار معناها حين انتقلت إلى الفارسية : الحيوان المذبوح (بعد إطلاق اسم الله عليه للتذكية) ومنها أتى لفظ : « يسملگناه » مكان الذبح ، أو الجزرة ، و « يسمل کردن » بمعنى يذبح . ونظير ذلك فعل Habler بالفرنسية ، ومعناها يُثَرِّرُ ؛ فإنه معار من الأسبانية Hablar بمعنى يتكلم ، ولكنه استعير في وقت كانت فيه العلاقة متوترة بين الدولتين (١٥٢٢ م) فاكسب هذا المعنى الذي ينال من قبل الأسبانيين

١ (١) انظر : الثمالي (أبو منصور عبد الله بن محمد) : فقه اللغة ، القاهرة ١٩٣٦ ، ص ٤٥٢ - ٤٥٥ ، وكذا : محمد بهار : سبك خناسي ، ج ١ ص ٢٥٤ - ٢٥٦ .

ويشبههم^(١). وفي ذلك كله يستطيع الحكم على نوع العلاقات التي سادت بين الدولتين أو الأديين ، وعلى مدى ما تعرفه كل أمة من لغة الأخرى وأدبها . وهي كلها مقاصد هامة ، وأسس فنية ولغوية ، تساعد على تحديد صلات الآداب بعضها ببعض .

٢ - دراسة الترجمة بين الأديين :

لدراسة الترجمة أهمية خاصة لدى الباحثين في الأدب المقارن ، إذ هي أسس معرفة مالاتي الكتاب والشعراء من حظوة لدى الشعوب التي ترجمت لها كتبهم ، وبها يعرف مدى تأثير الكتاب الآخرين بهم في تلك الشعوب . وقد بلغ من شهرة بعض الكتاب أن لاقوا نجاحا في غير لغتهم أكثر مما لاقوا لدى أبناء أديهم من معاصريهم . فمثلا ظهر في ألمانيا كتاب « ديدرو » Diderot المسمى : « ابن أخى رامو » Le Nèveu de Rameau الذي ترجمه « جوته » إلى الألمانية عام ١٨٠٤ ؛ على حين ظهر الأصل الفرنسي في باريس عام ١٨٢٢^(٢) . وكذا قصة « روسو » Rousseau المسماة : « هلويز الجديدة » La Nouvelle Héloïse ، ظهرت الطبعة الأولى منها في هولاندة في نوفمبر عام ١٧٦٠ . وفي أبريل عام ١٧٦١ كان قد ظهر من الترجمة الإنجليزية لها طبعتان في إنجلترا^(٣) . وفي هذا دليل على مقدار مالاتي هذان الكاتبان الفرنسيان من نجاح ، وعلى ما كان لهما من تأثير لدى الألمان والإنجليز .

(١) انظر : A. Dauzat : Dictionnaire Etymologique, 382

وقد درس الباحث الإنجليزي « فريرز ما كينزي » Fraser Mackenzie العلاقات بين إنجلترا وفرنسا على حسب الألفاظ المتعارفة بين اللتين الإنجليزية والفرنسية ، انظر :

Guyard : la Litt . Comp. p. 27—23

(٢) راجع : Diderot : Oeuvres, éd. de La pléiade.p. 1437

(٣) راجع : H. Roddier : J . J. Rousseau en Angleterre.

p.6 4—66

ولدراسة الترجمة أهمية أخرى في الوقوف على أذواق كل عصر وبيان اتجاهاته العامة . فقد لوحظ مثلاً أن « شكسبير » لم يلق نجاحاً لدى معاصريه من الأوربيين ولا لدى من جاء بعدهم ، بقدر ما لاقى في القرن الثامن عشر والتاسع عشر بعد أن اكتشفه « فولتير » .

وقد تكون الترجمة سبباً في نشر أذواق أدبية خاصة من لغة إلى لغة . فقد لعبت الترجمة من العربية للفارسية الحديثة دوراً كبيراً في تطور النثر الفارسي . فكانت ترجمة تاريخ الطبري على يد الوزير الساماني « أبي علي محمد بن محمد البلعمي » أقدم ما وصل إلينا من نثر تلك اللغة . وكانت مثلاً يحتذى في سهولتها وسلاسة أسلوبها . وبدأ النثر الفارسي الفني بترجمة كتاب « كلية ودمنة » من العربية إلى الفارسية الحديثة ، ترجمة إليها أبو المعالي نصر الله بن محمد^(١) .

ويجب الانتباه إلى الاختلاف بين الأصل والترجمة ، فلهذا الاختلاف معناه وسببه من اختلاف ذوق العصر أو ذوق الأمة التي ترجم لها ، ومن اختلاف أغراض المترجمين الاجتماعية أو الفردية . فيلاحظ مثلاً الاختلاف الكبير بين « كلية ودمنة » لابن المقفع ، وبين ترجمته إلى الفارسية الحديثة على يد أبي المعالي نصر الله . ففي الثانية إطناب وسجع ، وصنع للكتاب بصبغة إسلامية واضحة ، مع الإكثار من الاستشهاد بالشعر وبالحكم العربية ، ومع كثرة الاستعارات وتصنع الأسلوب . وهذا الفرق يميز عصرين مختلفين مر بهما النثر العربي ثم النثر الفارسي بتأثير الأدب العربي^(٢) .

وفي العصور الحديثة تنضّل الترجمة الوفية للأصل ، وينبغي أن تكون جملة الأداء . وفي العصور السالفة كانت تغلب الترجمة الجميلة غير الوفية . والوفية غير

(١) قد أوضحت كل هذا في الجزء الأول من رسالتي : تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين العاشر والثاني عشر للميلاد وهي بالفرنسية ولم تطبع بعد .
(٢) للرجوع السابق .

الجميلة تفقد قيمتها الأدبية قليلا أو كثيرا على حسب حالتها : أما الترجمة غير الوفية وغير الجميلة فلا قيمة لها بصفة عامة .

وقد يَكشِفُ الاختلاف بين الترجمة والأصل عن اختلاف في الذوق بين الشعوب . فمثلا حين تُرجمَت مسرحية « عطيل » Othello لشكسبير إلى اللغة الفرنسية مُتَبَدِّلَ بِمُنْدِيل « دِيدَيمُونَا » Desdemona — الذي ساقه الضابط « ياجو » Iago دليلا على خيانتها استبدل به أسورة ، ثم شال ، ثم عصا ، ثم خُصلة من شعر ؛ قيل أن يعود أخيرا في ترجمة « ألفريد دي فيني » مندبلا كما هو في الأصل . وذلك لأن التقاليد الاجتماعية القاسية أيام الكلاسيكيين ذوى الذوق المرفه ، لم تكن لتسمح للفرنسيين بِتَرْضِ منديل امرأة على مسرح ^(١) .

٣ — كتب النقد والمجلات والصحف:

بدون استيعابها لا يمكن أن يكمل بحث ما في صلات الآداب بعضها ببعض . فيجب تحليل ما بها من آراء ، وفهم ما تحتوى عليه من إشارات ، وتحديد ما ترسم من اتجاهات .

وقد لا نجد في كتبنا ومجلاتنا ما له صلة مباشرة بالأدب المقارن ، إذ مثل هذه البحوث لم ينتضج بعد عندنا حتى اليوم . ولكن الاطلاع عليها مع ذلك ضرورى في تحديد اتجاهات العصر وما قد يسودها من تيارات آداب أجنبية ، وفي بيان مدى تذوق القوم لتلك التيارات وأسبابه الاجتماعية والثقافية .

وقد وجدت في البلاد الأخرى مجلات خاصة بالبحث في الآداب الأجنبية وصلاتها بالأدب القومى ، مثل « المجلة الإنجليزية » English Review من عام

(١) انظر :

Margaret Gilmann : Othello in French literature — cf. Guyard : La Litt. Comp. p. 28.

(١٨٢٥ — ١٨٤٠) (١).

وقد قام « قان تيجم » بدراسة أعداد المجلة الهولندية المسماة « السنة الأدبية »

Littéraire l'Année من عام ١٧٥٤ إلى عام ١٧٩٠ دراسة طويلة مقارنة في كتاب له صدر سنة ١٦١٧ (٢).

وعلى من يريد أن يدرس تأثير الآداب الأوربية في عصرنا الحديث أن يرجع إلى المجلات والصحف بوصفها أساساً هاماً لدراساته .

٤ — أدب الرحلات :

يفسح الأدب المقارن مجالا واسعا لدراسة أدب الرحلات ، لأنها المعين الذي يستقى منه أهل الأمة معلوماتهم عن الأمم الأخرى . والصورة التي يرسمها أدب الرحلات لأية أمة — صحيحة كانت تلك الصورة أم مشوهة — هي التي تنعكس في قصص الكتاب وفي مسرحيات المؤلفين ، بل وفي عقول الساسة والمفكرين . وما كتبه الرحالة من الأدباء الفرنسيين من مصر كان موضوع دراسة أستاذنا « جان ماري كاريه » (٣) J. Mrie—Carré — وقدين في كتابه كيف صور هؤلاء الرحالة مصر ، وكيف تنوعت صورهم لها على حسب ميولهم وثقافتهم ، كما بين ما كان لهم من تأثير في الإنتاج الأدبي لغيرهم من معاصريهم .

ومن هنا ندرك كيف تفيدنا هذه الدراسات في مكاتنا لدى الشعوب الأخرى ، وفي معرفة مدى تأثيرنا في آدابهم ، بعاداتنا ونظمنا وتاريخنا ومناظر بلادنا . وكل هذا يعود علينا بالخير في فهمنا لأنفسنا وفي صلاتنا بغيرنا .

(١) كانت هذه المجلة موضوعاً لدراسات : Kathelein Jones راجم :

Guyard : La Litt. Comp., p. 30—31.

(٢) المرحوم السابق ، وقد سبق أن ذكرنا بعض مراكز أدبية خاصة بالبحوث المقارنة .

انظر هذا الكتاب من ٨٥

(٣) الكتاب في جزأين ، ويسمى : « الرحلة والكتاب الفرنسيون في مصر » :

Les Voyageurs et Écrivains Français en Égypte

وقد يُتَّصَدُّ إلى دراسة بلد ما كما هو في أدب الرحالة الذين قصدوا إليه
أو في الإنتاج الأدبي لأية أمة أخرى . وسنتكلم عن هذا النوع من الدراسات
في الفصل الأخير من هذا الكتاب .

ثانيا : رجال الأدب من مترجمين ووسطاء

١ - المترجمون :

تكلمنا من قبل عن دراسة الترجمة في ذاتها ، وعيننا بالترجمة تلك التي
ليس لأصحابها شهرة خاصة تستوجب دراستهم أنفسهم . فإذا كن المترجم ذا مكانة
أدبية تستوجب دراسته ، وجب أن نُقَوِّم بتلك الدراسة لنبين تأثيره هو بالإضافة
إلى تأثير ما ترجم .

فيجب مثلا أن ندرس أبا المعالي نصر الله وعصره ، لأن ترجمته الفارسية
لكلاية ودمنة تختلف كثيراً عن الأصل العربي لابن المقفع ، وكان لهذا الاختلاف
تأثير كبير في الأدب الفارسي الحديث . ولم يأت هذا التأثير من الأصل العربي
مباشرة ، ولكنه صدر عن ثقافة واسعة للمترجم استطاع بها أن يستهوى قومه
بأسلوبه في الترجمة ، وأن يحملهم على محاكاة . وإن كانت ثقافته هي الأخرى
ذات طابع عربي واضح .

ومثل ذلك : « ليتورنور » (١٧٣٦ - ١٧٨٨) Letourneur فقد بدّل في
ترجمته الفرنسية لشكسبير ، وللشاعر الإنجليزي « يانج » Young ، حتى ظهرت
شخصيته في ترجمته واضحة ، وحتى بعدت ليالي « يانج » عن أصلها ، فكأنها خلقت
خلقاً جديداً ^(١) . وقد راجت بطابعها الفرنسي في آداب أوربا جميعا . وكان لها فيه

(١) انظر : P. Van Tieghem: La Litt. Comp., p. 160 - 161

تأثير كبير ، بفضل ذلك المترجم ؛ إذ أنه توسع في معانيها العاطفية التي غذت الحركة الرومانتيكية . وحذف ما يتصل منها بالدين المسيحي^(١) . فلا بد من دراسته .
ودراسة التقاليد الاجتماعية والنقود الأدبي في عصره ، لأنها هي التي حملته على إلbas ترجمته الثوب الفرنسي .

ومثل ذلك أيضا ترجمة الشاعر الإنجليزي « فيتزرالد » لرباعيات الخيام وتعبيره فيها عن أفكاره هو وعن روح القرن التاسع عشر الإنجليزي والأوربي ، وبهذه الترجمة راجت هذه الرباعيات في أدب أوروبا وأمريكا كما سبق أن أشرنا^(٢) .

(٢) الوسطاء في الأدب :

قد يُقيَّضُ لأدب من الآداب رجلٌ أجنبي عنه ، يُعرِّفُ به أمته ، ويكون داعية له فيهم . وكثيراً ما تُهيئ ظروف الهجرة والرحلات لذلك الداعية الوسيط القيام برسائله في تعريف قومه بالأدب الذي يدعو إليه . ولا بد أن يكون ذلك الوسيط ذا ثقافة واسعة وأسلوب قوى ، ليرك أثراً في قومه . ولسانعني بالداعية أن يكيل له المدح ، بل نعني بها أن يذيعه وينبه لأهميته ؛ وإن لم يخل كلامه فيه من نقد قد يكون لازماً .

ولقد يَبِّن « فردينان بلدنسبرجيه » في كتابه : « الحركة الفكرية في الهجرات الفرنسية^(٣) » كيف غذى المهاجرون من الكتاب الفرنسيين الفكر والأدب في فرنسا ، فقد أدى اكتشاف المسرحية الألمانية إلى زلزلة العقلية الكلاسيكية التي كانت سائدة في فرنسا قبل الهجرة . وبفضل هذه الهجرات وُجِدَ كتاب « مدام دي ستال » الذي كان إنجيل الرومانتيكيين . وكان من ثمراتها

(١) انظر لتأثير هذه الآيات في الحركة الرومانتيكية كتابي : الرومانتيكية ، ص ٢٩ — ٣١

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٠١ — ١٠٢

(٣) F. Baldensperger : Le Mouvement des Idées dans

L'Emigration Française, de 1789 à 1815.

كذلك كتاب « عبقرية المسيحية » وبعض صفحات « مذكرات ما وراء القبر »
لشاتوبريان . وتَبَعَ المهجرات السابقة تجدد في الروح الفكرية والسياسية كان
مقدمة لما ساد القرن التاسع عشر^(١) من حركات .

وخير من يمثل الوسطاء الكاتبان الفرنسيان « فولتير » مكتشف
« شكسبير » ، و « مدام دي ستال » التي عرّفت الفرنسيين بالأدب الألماني .
وسنخص هنا كلامهما بكلمة ، بوصفه وسيطاً بين أدبين :

(١) فولتير :

من المعلوم أن « فولتير » أقام في العاصمة الأنجلزية وضواحيها قرابة عامين
من ١٧٢٦ - ١٧٢٨ . وقد حاول فيهما درس اللغة الإنجليزية ، وشاهد بعض
مسرحيات « شكسبير » ؛ ولكنه مع ذلك قد تأثر أول ما تأثر بمحادثته مع
النقاد الإنجليز عن « شكسبير »^(٢) . وقد أتعجب بشكسبير ، ولكنه تقدم
تقدماً مراً . فأخذ عليه جهله ، وأنه لا يعرف اللاتينية ؛ كما أخذ عليه أنه بعيد
في مسرحياته عن قواعد الذوق ، وعن وحدة الزمن والمكان ، وأنه يعرض على
النظارة مناظر وحشية . وهذا طابع كلاسيكي يعبر عنه « فولتير » ذو الذوق
الكلاسيكي . وهاك على سبيل المثل بضعة أسطر عن « شكسبير » من رسائل
« فولتير » الفلسفية :

« شكسبير ذو عبقرية تفيض قوة وخصوبة ، وذو مواهب طبيعية بالغة
السمو ؛ ولكنه ليس عنده مثقال ذرة من الذوق . وهو جاهل كل الجاهل
بالقواعد . . . وقد آن لأفكار ذلك المؤلف العظيم أن تكتسب بعد قرنين حقها

(١) انظر : Guyard : La Litt. Comp. p. 36-39

(٢) راجع : P. Van Tieghem : Le Prérromantisme, vol.3 ,
p. 20.

في أن يُعترفَ لها بالسمو والإبداع^(١) . . وتعلمون أن في مسرحية « عطيل »
يقتال زوج امرأته على المسرح ، وتصيح المسكينة حين تهوى صريعة أنها اغتيلت
ظلمًا . وتعلمون كذلك أن حفارى القبور في رواية « هملت » Hamlet
يحفرون وهم يشربون ويغنون لاهين برؤوس الموتى ، في مسرحية ليست بغريبة
من مثلهم في مهنتهم .^(٢)

ولم يتعمق « فولتير » في دراسته « شكسبير » ؛ ولم يقصد إلا إلى آراء
يبديها ليظهر بها فضله في الاطلاع والنقد ، وتبحره في الأدب . ولكن آراءه
كانت ذات أثر عميق في اكتشاف « شكسبير » في القارة الأوروبية جمعا ،
لمكانته كاتباً ومفكراً ، ولمنزلة اللغة الفرنسية في عصره . فقد كانت لغة أوروبا
الثقافية وذات المكانة الأولى فيها .^(٣)

(٢) مدام دي ستال :

في كتابها عن ألمانيا عام ١٨١٤ ، نشرت كثيراً من الأفكار الجديدة على
قومها ، وكان مصدرها فيها هو الأدب الألماني . وكان لهذه الأفكار تأثير
أى تأثير في نشأة المذهب الرومانتيكى وفي الأدب الفرنسى كله . ولذا ذكرنا بعضها
على سبيل المثال : « الفرنسيون أمهر الناس في ترتيب المعلومات وطريقة التأليف ،
ولكن الكتب الأقل ترتيباً تُوحى بالمشاعر القوية » - « يجب أن نضرب عن
« الوحدات الثلاث » صفحاً . إذ أنها عائق في سبيل المسرحية التاريخية والوطنية .
كما أنها أحد الموانع التي تضجى بالجواهر في سبيل الإبقاء على العرض . » - « المسرحيات .

(١) رسائل « فولتير » الفلسفية ، الرسالة الثامنة عشرة :

Lettres Philosophiques.

(٢) للرجع السابق ، وهذه الرسائل تم ألغها عام ١٧٢٤ .

(٣) راجع : P Van Tieghem : Le Prérromantisme, vol. 3, chap. I.

التي ترمى إلى قوة الإحساس واحتدام العواطف خير من تلك التي ترمى إلى دراسة الطبائع وتحليلها « - ولا تدعو « مدام دي ستال » في كل ذلك إلى تقليد المسرحيات الألمانية تقليداً ، ولكنها ترى أن لقاءً جديداً من تلك المسرحيات كفيل بأن ينفث في المسرح الفرنسي روحاً جديدة .^(١)

(٢) المجتمعات والنوادي الأدبية :

هذه المجتمعات والنوادي خير منفذ للتيارات الأجنبية ، وخير مهد لها ومشجع على التأثير بها . وقد يما قام في إيران ما يشبه هذه النوادي ، فقد كان بلاط الحكام فيها ملتقى العلماء والأدباء ممن يعرفون اللغتين العربية والفارسية ، فكانوا يناقشون فيها المسائل الأدبية التي تهم آداب هاتين اللغتين . وكانوا ولوعين برؤية عيون المؤلفات العربية مترجمة إلى الفارسية . فكان في ذلك تشجيع المترجمين . وقد ذكر أبو المعالي نصر الله ، مترجم كلية ودمنة من العربية إلى الفارسية ، أنه تم له ذلك بفضل التشجيع والنصائح التي ظفربها في تلك المجتمعات .^(٢)

ومن مظاهر ولوع كبار الأدباء في ذلك العهد بالترجمة من كل من هاتين اللغتين إلى الأخرى - ولوعاً كان ذا قيمة كبيرة في توثيق الصلات بين الأديين - ما جرى بين صاحب بن عباد وبديع الزمان الهمداني . فقد أراد البديع أن يلتحق بخدمة صاحب ، وكان البديع على حداثة سنه يجيد نظم

(١) كل هذه الأفكار مأخوذة عن كتاب « مدام دي ستال » عن ألمانيا . الجزء الثاني ، الفصل الخامس عشر :

Mme. de Staël : De l'Allemagne, livre II. chap. 15.

(٢) راجع مقدمة نصر الله لكتابه : كلية ودمنة ، طبعة طهران عام ١٩٢٨ م ص ٧ وما بعدها . ولأجل هذه الاجتماعات من عهد السامانيين راجع : بقيمة الدهر للتحالي ، طبعة القاهرة ١٩٣٤ ج ١ ص ٩٥ وفي مواضع متفرقة منه .

الشعر بالعربية ، وله فيه طبع فياض . فسأله الصاحب أن يترجم شعراً إلى العربية
فلاث أبيات فارسية من نظم الشاعر الفارسي منطقي ، وهي :

يَكْ مُوئى بَدُزْدِيدَمْ اَزْدُو زُلْفَتْ

چون زُلْفَتْ زَدِي اِي صَنَمِ بِشَاهِ

چونائشِ بَسَخْتِي هَمِي كَشِيدَمْ

چون مُورَكِه كَنَدَمْ كَشَدَتْ بِخَانِه

باموئى بِخَانِه شُدَمْ ، يَدُزْ كُفْتْ

منصور كَدَامَتْ اَز اِيْن دَوْگَانِه ؟^(١)

فسأله البديع : أى قافية تريد في ترجمتها إلى العربية ؟ فتبين له الصاحب قافية
الطاء ، فسأله عن البحر الذى يريد نظمها فيه ، فأجابه : أسرع يا بديع فى البحر
السرّيع . وهنا بدأ البديع الترجمة مرتجلاً فقال :

سَرَقْتُ مِنْ طَرْتِكْ شَعْرَةً حِينَ غَدَا يَمْشِطُهَا بِالْمَشَاطِ

ثُمَّ تَدَخَّلْتُ بِهَا مَقَالاً تَدَخَّلَ النَّمْلُ بِحَبِّ الْحِنَاطِ

قال أبى : من ولدى منكما ؟ كَلَّا كَمَا يَدْخُلُ سَمُّ الْخِيطِ^(٢)

وفى البيت الأخير كناية عن نخافة المنصور من الحب ، فقد بلغت درجة
لم يستطع والده معها أن يميزه من الشعرة ، وهى مبالغة كانت مستملحة فى وقتها .
وفى فرنسا مثلاً نرى أن أقدم النوادى وهو نادى « رامبويه »

(١) إليك الترجمة النثرية لهذه الأبيات ، كى تلمس مدى براعة البديع فى ترجمته الشعرية
لها : « سرقت شعرة من طرترك حين غدا يمشطها بالمشاط ، وجرت بها مكداً فى جهد
كما تجر النملة حبة بر إلى بيتها ، وحين وصلت إلى المنزل قال أبى : أيكما منصور ؟ » أى
أنه لم يستطع تمييزه من الشعرة لحاقته .

(٢) راجع الكتاب الفارسي : (لباب الألباب) لمحمد هوفى ، طبعة لندن ، ١٩٠٣ ، الجزء
الثانى ، ص ١٧ .

Salon de L'Hotel de Rambouillet — الذى ازدهر من عام ١٦٢٤ إلى عام ١٦٤٨ — قد سهل نفوذ الآداب الإيطالية والأسبانية إلى فرنسا فى العصر الكلاسيكى^(١).

وفى القرن الثامن عشر روجت النوادى الأدبية فى فرنسا لتأثير الأديبن الإنجليزى والألماني فى الأدب الفرنسى، وبخاصة الأدب الأنجليزى؛ وقد مهد ذلك لحركة الرومانتيكيين فى فرنسا^(٢).

ولا يصح أن تغفل هنا ذكر أهم هذه النوادى فى أوروبا فى العصر الرومانتيكى، وهو نادى « مدام دى ستال » فى قصر « كوبيه » Chateau de Coppet على شطآن بحيرة « جنيف »، ما بين سنة ١٧٩٥ وسنة ١٨١١. وقد سبق أن ذكرنا بعض أفكارها وأهمية هذه الأفكار الأدبية^(٣).

هذه هى أهم عوامل إنتشار الأدب بين الشعوب، وهى وإن لم تكن مقصودة بالدراسة لذاتها، إلا أن أهميتها تحتم دراستها دراسة دقيقة ثمهيداً لدراسة الفروع الأخرى التى هى من صميم الأدب المقارن. وناخذ الآن فى دراسة مناهج الادب المقارن فى بحوثها.

(١) راجع مثلاً : R Ricard : Les Salons Litt., Chap. 1—4

(٢) المرجع السابق ص ٢٥٠—٢٥٤ وكذا : P. V. Tieghem

La Litt. Cmp., P. 155-157

(٣) راجع هذا الكتاب صفحات ٣٩—٤٣، ١٢٥—١٢٦.

الفصل الثاني

الأجناس الأدبية^(١)

منذ كان نقاد الأدب اليوناني وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو ، لا يزال النقاد ، في الآداب المختلفة على مر العصور ، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناساً أدبية ، أي قوالب عامة فنية ، تختلف فيما بينها — لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب — ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي . وهذا واضح كل الوضوح في القصة والمسرحية والشعر الغنائي ، بوصفها أجناساً أدبية ، يتوحد كل جنس منها على حسب خصائصه ، مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها .

وقد شد من نقاد العصر الحديث « بندكتو كروتشي » الناقد الفيلسوف الإيطالي المتوفى عام ١٩٥٢ م . فعنده أن الناقد ينبغي ألا يحفل بسوى عاطفة الشاعر في صورتها الغنائية . فالمسرحيات والقصص يجب أن تقرأ على أنها مجموعة من نصوص غنائية تشف عن مشاعر فردية . وقيمتها في تصوير هذه المشاعر . أما الحدث الدرامي

(١) نستخدم هنا التعبير بالأجناس الأدبية ، وهو المرادف لما يسمى بالفرنسية : genres littéraires ، وبالألمانية : literarischen gattungen ، وبالأسبانية : géneros literarios . أما في الإنجليزية فلم يستقر التعبير literary genres إلا أخيراً ، في أوائل القرن العشرين . وكان النقاد الأنجليز يستخدمون أحياناً كلمة kinds أو species أي أنواع أو أصناف ، وكذلك الحال في بحوث النقاد في أمريكا . ولا يزال بعضهم يستخدم — مع الكلمة المستعارة من الفرنسية — الكلمات الأخرى السابقة . انظر :

René Wellek and Austin Warren: Theory of Literature, p. 340.

وكذا :

Diccionario de literatura Española, artículo: Géneros literarios.

وتصوير الشخصيات ، والخلق ، والوحدة الفنية ، وما إليها من الخصائص الفنية للمسرحية أو القصة ، فلا قيمة لها عنده . وهو في نظره هذه يمحو الفروق بين الأجناس الأدبية ، وقد يكون لآرائه في ذلك بعض القيمة ، من حيث إنها رد فعل ضد غلواء الكلاسيكيين وتطرفهم . ولكنها بعد ذلك تتجاهل الحقائق الفنية للأدب وتاريخه^(١) .

« فإذا كان « فلوير » [القصصى الفرنسى المشهور] قد انتصر انتصاراً كاملاً في القصة ، وفشل فشلاً ذريعاً في المسرحية ، فالسبب في هذا يجب ألا نبحث عنه في موهبة « فلوير » الأدبية الخاصة به ، ولكن في الطبيعة الخاصة بكل من جنسى القصة والمسرحية . فالمسألة في فشل « فلوير » في المسرحية ، لا يمكن أن يحلها المرء إلا إذا وقف على الخصائص المعينة التي تتميز بها المسرحية عما سواها^(٢) . »

والحق أن « الأجناس الأدبية » لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس أدبي في ذاته ، ويتميز عما سواه ؛ بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه ، مهما كانت أصالته ، ومهما بلغت مكائته من التجديد . ولا يستغنى عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد . ففكرة « الجنس الأدبي » فكرة تنظيم منهجية لا يمكن أن تنفصل عن النقد^(٣) .

على أن نلاحظ أن هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة . فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلاً في اعتباراتها الفنية ، من عصر إلى عصر ، ومن مذهب أدبي إلى مذهب

(١) انظر كتابي : المسخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٦٧ — ٣٧٠ والمراجع البينة بها .

(٢) Albert Thibaudet: *Physiologie de la Critique*, Paris 1930, p. 167-168.

(٣) المرجع السابق ص ١٦٤ .

أدبي آخر . وفي هذا التغير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهرياً فيه قبل ذلك . فقد كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعراً ، ثم صارت في العصر الحديث نثراً . وكان للملحمة وزن خاص بها لا ينبغي أن تتعداه فيما يرى « أرسطو » : « والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم . ولو أن امرأ استخدم في الحماكة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولي أكثرها رصانة وسعة ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبة والمجازات كل التلاؤم^(١) » . وقد صارت الملحمة بعد ذلك نثراً ، قبل أن تموت في العصر الحديث^(٢) .

وأول من اعتدوا بالأجناس الأدبية أساساً لنقدهم في القديم هو « أرسطو » . وكان يمتاز عن سواه بالتوفيق بين الخصائص الفنية التي يذكرها وطبيعة الجنس الأدبي الذي يتحدث عنه ، ثم كان ينظر إلى الأجناس الأدبية وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى إذا بلغت حداً كما لها استقرت وتوقف نموها . يقول أرسطو مثلاً : « ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً ثم نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها ، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة^(٣) » .

وفي تمييز الأجناس الأدبية تراعى خصائص مختلفة . فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل ، من إيقاع ووزن وقافية ، ومن بنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني (الوحدة العضوية) ؛ ومن حجم هذا العمل وطوله أو قصره (كما في القصيدة والمسرحية ثم القصة مثلاً) ؛ ثم من الزمن الذي يشغله موضوع العمل

١ أرسطو : فن الشعر ، ١٤٥٩ ب ، س ٣٢ — ٣٥ .

(٢) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٤٠٤ — ٤٠٥ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٩ ا س ٩ — ١٦ .

الفنى ، فهو يختلف عند القدماء بين الملحمة التى يمتد طولها أكثر مما تمتد المسرحية^(١) ، إذ كانت المسرحية خاضعة لوحدة الزمن المحدود بما^(٢) حدده الكلاسيكيون . وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون فى صلته بالصياغة الفنية . فأشخاص المأساة عند «أرسطو» وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء والأبطال ، على حين موضوع الملهاة الأشخاص العاديون ، أو أهل الطبقة الوسطى فى شئون حياتهم اليومية ، ثم الهجاء أو المهزلة Farce يتجه إلى سواد الشعب ، ويلحق بذلك اتباع لغة خاصة يراعى فيها ما يليق decorum ، وأسلوب مختلف كذلك . وكان يراعى عند الكلاسيكيين وحدة الشعور المثار فى الجنس الأدبى . فالضحك للملهاة ، والخوف والرحمة فى المأساة مثلاً . والأجناس الأدبية عن الكلاسيكيين والقدماء محددة فى كل ذلك تحديداً لا يختلط فيه بعضها ببعض ، ولا يجوز بعضها على بعض . وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون ، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون .

وأما فى العصر الحديث فقد تغيرت النظرة إلى هذه الأجناس الأدبية . فأصبحت دراستها ذات طابع وصفى . فليست هى بأوامر عملية فنية مرسومة لدى المؤلفين ، ولكنها شروح وتعليل لا يحددان العمل الفنى تحديداً تحكيمياً ، ولا يحصرانه حصراً تلقائياً . وفى هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبى بجنس أدبى آخر ليؤلفا جنساً جديداً ، كما فى المأساة اللاهية . ويظل الباب على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة . فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها ، ولكنه قد يطويعها لأدبه أو يزيد فيها ؛ وهى دائماً معللة مشروحة لدى القارئ الناقد .

(١) أرسطو : فن الشعر ، فصل ٢٤ .

(٢) هى وحدة الزمن عند الكلاسيكيين ، وقدرها ٢٤ ساعة أو ست وثلاثون ساعة ويطول التفصيل فى بيانها هنا ، ولم تقصد إلى سوى ضرب مثل من الأمثلة .

والدراسات في الأجناس الأدبية — على هذا النحو — تكشف عن نمو الأدب ، واطراد نموه ، من داخله ؛ وتكشف كذلك عن كيفية تقويم الأدب في ظل الاعتبارات الاجتماعية المرتبطة حتماً بالأصول الفنية . فنحن لا نعد الجنس الأدبي جنساً بموضوعه ، أى أننا لا نقول أبداً : القصة الدينية أو السياسية ... مثلاً ؛ لأننا نعتد أولاً بالأسس الفنية التي قد ترتبط بمعان وموضوعات اجتماعية . ولذا عددنا القصة التاريخية والريفية من الأجناس الأدبية ، لأن كلا منهما قد نشأ في كنف الرومانتيكية ، فكان لكليهما طابع فني خاص^(١) .

ثم أصبح من المسلم به أن هذا النمو للأدب من خلال الأجناس الأدبية قد أدى إلى استدامة هذه الأجناس في ثنايا الآداب المختلفة ، كما أدى إلى قيام صلات فنية تبعتها سمات اجتماعية في القرون المتعاقبة . وقد كشفت الدراسة العلمية الوصفية لهذه الأجناس الأدبية عن قيام صلات أدبية دولية لها أثرها وخطرها . ودراسة « برونتير » في هذا الجانب صحيحة في جوهرها ، إذا تجنبنا ما وقع فيه من أخطاء سبق أن نبهنا إليها^(٢) . ونظرته إلى حركة الجنس الأدبي وتطوره وانتقاله من أدب إلى أدب صحيحة في عمومها ، على الرغم من خطئه العظيم في تطبيقها ، وعلى الرغم من جفاف آرائه باتباعه حرفة العلم لاروحه^(٣) .

ويتبع دراسة الأجناس الأدبية دراسة وصفية شاملة أن نتعرض للصور الفنية المرتبطة ارتباطاً تاماً بالأجناس الأدبية في وحدتها وخصائصها . وما الأسس العامة للأجناس الأدبية إلا وسائل تصوير كبيرة ، تقوم إذا أحكمت أصولها مقام الحجة والإقناع في المنطق . وهي التي تتحكم في وسائل التصوير والصياغة الجزئية في داخل

(١) انظر R. Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature*, p. 240-247.

(٢) انظر هذا الكتاب من ٦٦ — ٧١ .

(٣) انظر A. Thibaudet: *Physiologie de la Critique*, p. 168-169.

نطاق كل جنس أدبي .

وفي مجال هذا التصوير الفني في معناه العام والخاص تتعاون الآداب ، ويغنى بعضها بعضاً ، ويستمد بعضها من بعض . ونبين هنا ضروب هذا التعاون ، ونمثل لبحوثه المختلفة . وهي تخص أولاً : الأجناس الأدبية ؛ وثانياً : صور الصياغة الفنية في عروض الشعر وقوافيه ، ثم في الأسلوب عامة .

— ١ —

الأجناس الأدبية.

قد تنشأ الأجناس الأدبية طبيعية في الآداب القومية ، دون استعانة في نشأتها بآداب أخرى . ولكنها حين تنهض وتنضج فنياً ، استجابة للحاجات الاجتماعية والفكرية المعقدة ، تستمد عادة أكثر عوامل نموها ونهوضها من الآداب الأخرى ، بفضل العباقرة المتبحرين من أهل اللغة . فمثلاً وجدت القصيدة العربية في الأدب الجاهلي ، بطابعها التقليدي المعروف الذي لم تتوافر لها فيه وحدة الموضوع ولا الوحدة العضوية ؛ وإنما كان لها آنذاك نوع من الوحدة النفسية في بداعي خواطر الجاهلي على حسب تجاربه في البادية . فهو في طريقه إلى الممدوح يمر بالأطلال ، أو يعوج في طريقه ليراها ، ويبكى بها ذكرياته العزيرة ، ويرى فيها صور عواطفه الدراسة . ثم يصف ناقته ورحلته عليها ، وما عانى أو رأى في طريقه ، ليبين ما بذل من جهد في شد الرحال إلى الممدوح ، ثم يضيف عليه الفضائل التي يستطيع تصويرها فيه ، كي يستحق النوال منه بتحمل المشاق في سبيل الرحلة إليه ، وبتغنيه بفضائله^(١) . ثم صار هذا الطابع للقصيدة تقليدياً بعد أن فقد

(١) أنظر كتابي : الدخول إلى النقد الأدبي الحديث ، الطعة الثانية ، ص ٢٤٢ — ٢٤٣ والمراجع المينة به .

دواعيه البدوية التي كانت تبرره نوعاً من التبرير عند الجاهليين . وظلت الحال كذلك حتى العصر الحديث . فتغيرت القصيدة في أدبنا المعاصر إلى تجربة أدبية تتوافر لها الأصالة الفنية في تعبير الشاعر عما يشعر به أو يؤمن به ، في صور أصيلة غير تقليدية ، وفي وحدة فنية ، فيها تقوم الصور الفنية الحية العضوية . وتبع ذلك أن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، بل صارت الصور مترابطة متآزرة في الوحدة العامة . وقد أفدنا في ذلك من المذاهب الأدبية المختلفة الحديثة منذ الرومانتيكيين . بل إن البنية الفنية للقصيدة نفسها ، في الإيقاع والوزن والقافية ، قد نالها تغير كبير في شعرنا المعاصر ، أخذنا أسسه الأولى عن الرمزية ، وبرزناه في المضمون بالاتجاه الواقعي . وفي هذا كله تلاقت في أدبنا تيارات فنية وفلسفية واجتماعية كثيرة ، أجنبية في مصدرها ، لا بد للباحث أن يقف عندها ، ليميز خيوطها الدقيقة المختلفة^(١) .

وقد ينشأ الجنس الأدبي في الأدب القومي بفضل تأثره بالآداب الأخرى . مثل المسرحية ، ومثل القصة في معناها الفني في أدبنا العربي . فقد نشأت فيه وتطورتا ، واحتلتا في الأدب العربي مكاناً فسيحاً تضاءلت بالنسبة له مكانة الشعر الغنائي الذي كان يشغل جل ميدان الأدب العربي قبل العصر الحاضر ، كما كان يشغل النقد القديم كله .

ودراسة الأجناس الأدبية من هذا الجانب تقفنا على المصادر الفنية لأجناس أدبنا القومي ، وتفتح آفاقاً فسيحة للنقد ، ثم للاقتداء والخلق ، ولتوجيه الأدب القومي وجهة رشيدة .

وإذا تتبعنا أشهر الأجناس الأدبية لندرسها في نواحيها المقارنة ، وجدناها

(١) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الفصل الثاني من الباب الثالث ؛ ثم انظر ثلاث مقالات لي في نفس الموضوع في « المجلة » أعداد يولييه وأغسطس وسبتمبر ١٩٥٩ ، وستوالى بحوثنا فيها تباعاً .

قسمين : قسم كان يعالج أصلاً في الشعر في الآداب الأوربية ، وآخر يعالج أساساً في النثر . ومن القسم الأول الملحمة والمسرحية ، والقصة على لسان الحيوان . ومن الثاني القصة ، والتاريخ في طابعه الأدبي ، والحوار أو المناظرة ، ونعالجها الآن على هذا الترتيب ، مبتدئين بالأجناس الأدبية التي تعالج في أصلها شعراً .

١ — الملحمة :

الملحمة — من حيث إنها جنس أدبي — هي قصة بطولة تحكي شعراً يحتوي على أفعال عجيبة ، أي على حوادث خارقة للعادة . وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب ؛ ولكن الحكاية هي العنصر الذي يسيطر على ما عداه . على أن هذه الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث . وفي هذا تفرق الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقاً جوهرياً^(١) . وذلك أن الملحمة لم تزدهر إلا في عهود الشعوب الفطرية ، حين كان الناس يخاطون بين الخيال والحقيقة ، وبين الحكاية والتاريخ^(٢) . بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال أكثر مما يهتمون بالواقع . على أن الخيال الجامح كان يعيش في وفاق تام مع العقل لذلك العهد ، إذ أن سهولة الاعتقاد في ظل الحياة الفطرية كانت توفق بين العقل وبين ظهور الأرواح والجن ، وتدخل الملائكة أو الشياطين في شئون الناس . فكانت أعجب حوادث « أوديسيا »^(٣) هوميروس ، مثلاً مطابقة — في خيال اليوناني —

(١) انظر : أرسطو : فن الشعر ، فصل ٢٤ ، ٢٦ .

Lamartine: *Jocelyn*, Préface.

(٢) انظر :

(٣) « أوديسيا » هي ملحمة هوميروس الثانية بعد « الإلياذة » . وتعد أكل مثل الملاحم القديمة ، لأن « هوميروس » فاق في ملاحه جميع شعراء اليونان ، كما يرى « أرسطو » (فن الشعر ١٤٥٩ ب ، س ١١ — ١٦) . وموضوع ملحمة « أوديسيا » هو عودة « أوديسيوس » Odusseus ، وهو « يوليسس » Ulysses من حرب « طروادة » ، بعد انتهائها بعشر سنين . والحوادث التي تعرضها هذه الملحمة تستغرق ستة أسابيع (لتوافر لها الوحدة كما يرى أرسطو : فن الشعر فصل ٢٤) . وكان قد رجع كل من بقوا أحياء بعد معركة « طروادة » ، =

للتجارب التي يمكن أن يقوم بها ملاح يخوض البحار ، ويتعرض لعرائسها وعواصفها . وهذا هو الذي سوغ مثل هذه العجائب في الملاحم عنصراً جوهرياً فيها .

وهذا العنصر قد يكون تغنياً بآيات بطولة أسطورية ، وقد يكون تغنياً بمعجزات تتصل بعقيدة الشعب . وما الأساطير إلا الصورة الفطرية الساذجة لعقائد القدماء . ومحور البطولة أشخاص وطنيون ، أسطوريون ، أو من المصطفين من أبطال العقائد الدينية . والملحمة في أبطالها وحوادثها^(١) أصول تاريخية ، ولكنها

أو ظن أنهم ماتوا ، إلا «أوديسيوس» الذي منعه الإلهة «كاليبسو» Calypso من مغادرة جزيرة «أوجوجيا» (Ogygia) سبع سنين . وفي غيبة «أوديسيوس» تنافس أمراء جزيرة «إتাকা» على الخطوة لدى امرأة «أوديسيوس» المسماة : «پنيلوب» Penelope ، فكانت هذه تتعلل لهم بأنها يجب أن تتم أولاً عمل كفن لوالد «أوديسيوس» وهو «لايرتيس» Laertes ، ولكنها كانت تنقض ليلاً غزلها الذي نسجته نهاراً . ويذهب «تليماخوس» Telemachus ابن «أوديسيوس» يسأل العائدين من حرب «طروادة» عن أخبار والده ، فلا يظفر بشيء ، ويدبر له المنافسون على أمه مكيدة حتى لا يرجع . ويأمر الإله «زيوس» بإطلاق سراح «أوديسيوس» . وتصادفه في عودته مخاطر كثيرة ، قبل إطلاق سراحه وبعده ، ويقصها على «ألكينوس» والد الأميرة «نوزيكا» وحاكم جزيرة أسطورية تسمى «سخيريا» Scheria . ويهدي هذا الحاكم «أوديسيوس» سفينة يعود بها إلى جزيرته «إتাকা» ، متكرراً في زى شيخ متسول . ويتعرف الأب على ابنه «تليماخوس» الذي كان قد نجا من المكيدة المدبرة له ، ويتعهدهان على التخلص من أمراء الجزيرة المنافسين على «پنيلوب» . ويدخل «أوديسيوس» قصره متكرراً ، فيكون كلبه «أرجوس» (Argos) أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه . وتعد «پنيلوب» بالزواج ممن يستطيع أن يصيب الهدف بقوس كان عندها لأوديسيوس . فيكون «أوديسيوس» هو الذي يصيب الهدف . ويقضى «أوديسيوس» — بعد تعارفه بامرأته — على جميع منافسيه فيها ، بمساعدة ابنه وأتباعه ، ويتعارف «أوديسيوس» على أيه «لايرتيس» . ويحاول أقارب المنافسين الانتقام من «أوديسيوس» . ولكن الأب وابنه وأتباعه يصدونهم . وتتدخل الإلهة «أثينا» لوقف الدماء وإقرار السلام .

(١) حرب «طروادة» لها أصل تاريخي ، وهي موضوع «إلياذة» هوميروس ، وهزيمة مؤخرة جيش «شارلمان» صحيحة تاريخياً ، وهي نواة ملحمة «أغنية رولان»

تختلط بالأساطير والخرافات لذلك العهد الذي لم تكن فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات . وفي الملاحم يتغنى الشعب بتأزيه وعجائب هذا الماضي ، على أنه الصورة المثلى التي يحل فيها الشعب آماله ومثله العليا ، إرضاء لعقائده ونزعاته . وقد كانت هذه المثل العليا في تلك العهود الفطرية الإقطاعية مكانها الماضي لا المستقبل . والفرد هو محور هذه المثل والنزعات ، أما الشعب فلا وزن له بجانب الأبطال في ذلك الشعر الإقطاعي ، فهو يمثل التابعين لركب الأبطال . ولا يذكر إلا في صدد شرح ضحايا الحرب التي يشنها البطل فيسحق بها من سواه من الطغام . وهذا أوضح ما يكون في الملاحم الأولى الفطرية . أما في الملاحم المسيحية فيبدو الشعب في صورته الطبيعية ، ولكن على أنه تابع يقوم برسائله الخاصة بعقيدته أو تجاه الأبطال من سادته^(١) .

وهؤلاء الأبطال مصورون ، جسمياً أو نفسياً ، في صور بسيطة ساذجة قوية جافة ، وتغلب عليهم صفة ملازمة ، تظل بمثابة كنية لهم . ففي « ألياذة »^(٢)

(١) انظر : J. Suberville: *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, p. 242-243.

(٢) موضوع الإلياذة غضب « أخيلوس » لما لحقه من إهانة على يد « أجاممنون » القائد العام لليونانيين في حصارهم « طروادة » وتناخ هذا الغضب . وتبدأ حوادث « الإلياذة » في السنة العاشرة من حصار « طروادة » ، ذلك الحصار الذي كان سببه حرب « هيلين » اليونانية وزوج « منلاوس » ، مم « پارس » الطروادى . في هذا الحصار يبدو الآلهة منقسمين على أنفسهم ، ويتبادلون الشتم فيما بينهم ، ويرتشون . وبعضهم يساعد اليونانيين ، والبعض الآخر يساعد الطرواديين . تبدأ حوادث الإلياذة بأن يأسر « أجاممنون » بنت قسيس للآله « أبولو » اسمها « كريسيس » Cryseis . ولهذا يتفشى الطاعون في جيش اليونان . ويقبل « أجاممنون » أن يرد الأسيرة ، على شرط أن يأخذ مكانها « بريزيس » أسيرة « أخيلوس » . فيغضب « أخيلوس » ، وينسحب مع جنوده وصديقه « پاتروكلوس » من الحرب . فيضعف جيش اليونانيين على الأثر . ويهزمون . ويعترف « أجاممنون » بخطئه ، ويرسل الرسل لمصالحة « أخيلوس » الذي يرفض ، لأنه أبغض هذه الحرب الطويلة الأمد ، ويعلن أنه سيجر غداً مع أتباعه إلى أوطانهم ، ولكنهم يبقون على نصيحة الإلهة « آتينا » Athena . وتوالى هزائم اليونانيين . ويخجل « پاتروكلوس » ، فيستأذن « أخيلوس » في الاشتراك في الحرب =

«هوميروس» تذكر دائماً «هيلين» ذات الحزام العميق، و «أخيلوس» ذو الأقدام السريعة الخطى، و «هكتور» ذو البيضة النحاسية الحمراء و «أجا ممنون» راعي الشعوب. وفي «أوديسيا»: «نوزيكا»: ذات الأذرع البيضاء... ويتجلب هؤلاء الأبطال من مصاف الآلهة، كما ينزل الآلهة إلى منزلة الناس. ويتجلى الإحساس بالطبيعة في تجسيمها في صور ألوهية مقدسة. «فالساعة هي صورة «جوبيتر»، والبحر «نيتون» Neptune، والنار «فولكان» vulcain، والحب «فينوس»، والإلهام «أبولون»... وتتعدد الآلهة على هذا النحو حتى يبلغ عددها في روما — فيما بعد — ثلاثين ألفاً^(١)!! وما هي إلا رموز لقوى الطبيعة المختلفة.

وقد انتقل هذا الجنس الأدبي، بخصائصه وطابعه السابق، من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني. وقد سبق أن أشرنا إلى أن الرومانيين حاكوا اليونانيين في الأجناس الأدبية التي بها نما أدبهم وازدهر. وبهذا الطابع في البطولة والأساطير وعجائبها الوثنية الفطرية تأثر شاعر اللاتينيين «فرجيل» (٨٩ — ١٩ ق. م.)

مع جنده، فيأذن له «أخيلوس»، ويعيده سلاحه. ويهزم الطرواديون على الأثر. ولكن «بانروكلوس» يقتل على يد «هكتور». فيندم «أخيلوس» على استسلامه لغضبه. وتأخذه سورة الانتقام لصديقه. فيصالح «أجا ممنون». ويشترك في الحرب للانتقام من «هكتور» الذي قتل صديقه. فيقتل «هكتور» ويمثل بجثته. ويأتى إليه «پريام» ملك الطرواديين الهرم، ويرجو منه أن يسلم جثة ابنه «هكتور»، وكانت قد بلغت الوحشية من «أخيلوس» أنه اعتزم أن يرى بتلك الجثة للكلاب. ولكن سرعان ما يرق «أخيلوس» على شفاعته هذا الأب الجوز، ويسلم إليه جثة ابنه. وفي الملحمة صورة وافية لحياة الطرواديين في الحصار وما يسود المحاربين من روح الفروسية. ومن المناظر الرائعة فيها منظر «هكتور» يودع امرأته: «أندرومك»، ويداعب طفله قيل ذهابه إلى الحرب ذهاباً لا رجعة منه؛ وكذا صورة «هيلين» نادمة على ما جرت من ويل على قومها؛ وكذا «پريام» الشيخ وامرأته «هيكوبا»، وقد حرما أولادهما الواحد بعد الآخر، ثم فجيعتهما بموت «هكتور» والشفاعة فيه.

في ملحمة التي عنوانها « الإنيادة »^(١) . وقد نظمها الشاعر في السنين العشر الأخيرة من حياته . أى بعد أن استقر سلطان الإمبراطور الرومانى « أوغسطس » على أثر موقعة أكتيوم . وهى ملحمة وطنية ، غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية

(١) ملحمة Aeneid (Aeneis) وموجز موضوعها أن « أينياس » الطروادى نجا من طروادة مع بعض أتباعه ، بعد أن دمرها اليونانيون بوساطة حيلة ، هى صنع حصان خشبى كبير اختبأ فيه المقاتلون ، وأوهموا الطرواديين أنهم راحلون ، ففتحوا متاربسهم ، فاقض عليهم الجنود المختبئون ، وقتلوا بالطرواديين ليلاً . ويستيقظ « أينياس » بعد أن رأى فى الحلم صورة « هكتور » ، فيشهد مصرع « بريام » الشيخ ، ويحمل والده ، ويأخذ بيد ابنه ، وتتبعه امرأته ، يتسللون فى الظلام . وبعد سفر ومغامرات فى البحار استمرت ست سنين ، كان على وشك الوصول بسفنه إلى إيطاليا . ولكن الإلهة « جونون » Junon تسلط على سفنه ريحاً فيغرق بعضها ، وينجو بعضها الآخر ، ويرسى على شواطئ « ليبيا » . وهناك فى « قرطاجنة » يتعرف على الملكة « ديدون » ، ويقوم بينهما حب . على أثر إرسال الإلهة « فينوس » لإله الحب « كوبيدون » إلى الملكة فى صورة ابن « أينياس » المسمى « أسكانيوس » — وبعد الاستجابة لداعى الحب بينهما ، يرحل « أينياس » بناء على نصيحة « چوبيتر » ، تاركا « ديدون » يائسة ، تقتل نفسها ، وتلعن الطلل . وينهب « أينياس » فى طريقه إلى إيطاليا . وأهم ما يعصده فى مدينة « كومي » Cumac أنه ينزل فى كهف الكاهنة La grotte de la Sibylle ، حيث تتنأ له بمغامرات وآلام جديدة . ثم يزود بغصن مقدس ذى أوراق ذهبية ، ويقدم قرباناً للإلهة « پروزيرين » Proserpine وزوجها « بلوتون » Pluton الحاكم على الدار الآخرة les Enfers ، فينزل إلى العالم الآخر تحت الأرض ، فيصادف ربان سفينة الموتى التى تنقلهم إلى العالم الآخر ، ويسمى هذا الربان « كارون » Charon ، ويسير معه عبر نهر « ستيكس » ؛ ويلقى كذلك الكلب الوحشى ذا الحلاقم الثلاثة « كيريروس » cerberos (Kerberos) الذى يمنح الموتى من الرجوع للدينا . وهناك يلتقى بمن لم يدفنوا من الموتى والمتحررين ، ويأثم يطالبون بأن يدفنوا ، ويرى فى حقل السموع موتى الحب ، وبينهم « ديدون » التى لاتصنى إلى رحائه وتوسله إليها أن تسامحه ؛ ثم يرى الأبطال الذين سقطوا فى ميادين الحرب ... ويلقى بعد ذلك بالغصن المقدس الذى جعله يعبر نهر « ستيكس » . ثم يذهب إلى مقام النعيم Elysium ، وهناك يلتقى بوالده « أنشيزس » Anchises الذى يقدم له الأرواح التى ستهبط للدار الدنيا ، ومنهم العظماء الرومانيون من سلالته . ثم يعبر ذلك العالم مع الشاعر « موزيوس » الذى كان يصعبه فى رحلته ، ويترك الباب العاجى الذى يفصل ذلك العالم من عالمنا ، حيث تنطلق منه الأحلام الخيالية لعالم الناس (ربما كان هذا ليحاء من الشاعر بأن ما وصفه ليس سوى حلم) — وبعد ذلك يحكى الشاعر مغامرات بطله فى إيطاليا وكيف تغلب على أعدائه حتى استقر له الأمر والملك .

الرومانية على حسب الأسطورة القائلة بأن « أينياس » بعد سقوط طروادة — وهو من أصل طروادى — يخرج منها مع بعض أتباعه ليؤسس الإمبراطورية الرومانية فى « روما » ، فى القرن الثامن قبل الميلاد وموضوع ملحمة « الإنيادة » هو وصول البطل إلى إيطاليا لتأسيس الإمبراطورية . وهى مؤلفة من إثنى عشر جزءاً ، تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين : أولهما يحكى أسفار البطل « أينياس » حتى وصوله إلى إيطاليا ، وهى محاكاة فنية دقيقة لأوديسيا « هوميروس » (وهذا القسم يشمل الكتاب الأول إلى السادس) ؛ والقسم الثانى (من الكتاب السابع حتى الثانى عشر) يحكى حروب « أينياس » وتغلبه على مناوئيه فى منطقة « لاسيوم » ، وتأسيسه لإمبراطورية الرومان ، وهى محاكاة للألياذة .

و « فرجيل » فى ملحمة السابقة ، لا يرتفع إلى مستوى « هوميروس » فى ملحمتيه الخالدين السابقتى الذكر ، لا من حيث الوحدة ، فإن حب « ديلون » لا يرتبط ارتباطاً قوياً بالحدث ؛ ولا من حيث ترتيب الأفعال وتقدم الحدث ؛ فإن الكتب الأولى الستة أقوى أهمية من الكتب الستة الأخيرة ، خلافاً لما هو مألوف من نمو الحدث كلما تقدمت الملحمة ، كما « فى هوميروس » ؛ ولا من حيث قوة التعبير وحرارة الصياغة ؛ إذ أن « هوميروس » فى هذه المجالات سيد شعراء الملاحم الأقدمين غير منازع . وعلى الرغم من ذلك ، فإن الشاعر الذى يصفها « فرجيل » فى شخصياته أرق وأقل قسوة وسذاجة من الصفات التى يصور بها « هوميروس » شخصياته . والديانة فى ملحمة « فرجيل » أكثر روحية ومموا . ثم إن عجائب العالم الآخر والرحلة إليه مما امتاز بها « فرجيل » أكثر من « هوميروس » . فهى أقرب إلى عجائب العالم المسيحى الأخرى . وقد ترجمت ملحمة « الأنبياء » ترجمات مختلفة فى أوروبا طوال العصور الوسطى المسيحية . ويضيق المقام هنا عن ذكر هذه التراجم الكثيرة . ولكن الذى يهمنا هنا أن

هذه الملحمة كانت أساساً لتطور جنس الملاحم .

فنشأت الملحمة الدينية ذات الطابع الرمزي الإنساني ، ممثلة في « الكوميديا الإلهية »^(١) للشاعر الإيطالي الخالد : « دانتية » (١٢٦٥ — ١٣٢١) — وهي

(١) La Divina Commedia ، وكان « دانتية » قد سماها « الكوميديا » فحسب ؛ ثم أضيف وصف « الإلهية » بعده في طبعة عام ١٥٥٥ — ويرجع أن الشاعر بدأ في نظمها حوالي ١٣٠٧ ، واستمر في نظمها سنين كثيرة يصعب تحديدها . والملحمة مكونة من ثلاثة أجزاء : الجحيم ، والمظهر ، والجنة الأرضية والسموية . وكل جزء مكون من ثلاث وثلاثين نشيداً ، مع مقامة في نشيد واحد . فالملحمة إذن مكونة من مائة نشيد . والجحيم هو مملكة الظلمات ، و « وادي المهاوي الأليم » ، حيث يهوى الإنسان الذي لا ينحيا حياة الحكمة والفطنة في معناها الإنساني والاجتماعي . وهذا الجحيم في باطن الأرض ، في أبعد مكان من الله ، حيث تسقط الأرواح كالأوراق الجافة فارقت غصونها ، وتركت إلى نقلها المادي ، إلى طبيعتها الأرضية حين لم تحاول الارتقاء روحياً . ويرحل إليها « دانتية » مع « فرجيل » رمز الحكمة الشعرية . ويصلان معاً إلى الدائرة الأولى أو الطبقة الأولى ، ومن يقيمون فيها العلماء والشعراء الذين ساعدوا على رقي الإنسانية ، ولكنهم ليسوا من المؤمنين . ومنهم « فرجيل » ، وابن سينا وابن رشد . وفي الدائرة الثانية المذنبون تدور بهم عاصفة دائبة لا نهياً . وفي الثالثة الشرهون بطلونهم إلى الأرض يفترسهم الوحش ذو الحلاقيم الثلاثة . وفي الرابعة البغلاء والمترفون ، يدرجون الصخور وهم يتشائمون . وفي الخامسة المضطربون يمزق بعضهم بعضاً بأسنانهم في وحل مستنقعات نهر « ستيكس » . وفي السادسة الملاحدون والتكبرون . وفي السابعة عاقب المتمردون والجبابرة والسفاكون . وفي الثامنة وهي منقلبه « الحفر اللينة » [Malboge] سجن الخاشين ، والتملقين والزيفين ، والخائنين لأوطانهم وأهلهم . وفي الدرك الأسفل الشيطان ، في أبعد منطقة من الله . وهي منطقة الزمهرير .

والمظهر جبل في الأرض مرتفع ، مقابل لمنطقة الجحيم ، وهي مركز الأرض . وفي المظهر المذنبون يكفرون عن سيئاتهم ، ولكنهم يختلفون عن سكان الجحيم ، بأنهم تائبون . ولذلك لديهم الأمل في البقاء . وكلما نجت روح من أرواح المظهر ، انطلقت إلى عالم الخلد . فيهتز الجبل كله ، ويصبح الجميع يمجدون الله . والمظهر ذو سبع دوائر أو مناطق .

وفي ثمة الجنة الأرضية ، حيث تظهر « بياتريتشه » Béatrice حبيبة الشاعر في الطفولة ، وكان قد أحبها حباً خالصاً طاهراً خالداً . ويترك الشاعر صاحبه « فرجيل » ليصحب « بياتريتشه » في السموات السبع ذات الكواكب المتحركة ، ثم السماء الثامنة ذات النجوم الثابتة ، وهي عرش الله ، حولها تسع دوائر من هيب ، فيها جوقات الملائكة تسبح بحمد الله وعظمته ، في ألوان ومناظر تبهر . ثم السماء العاشرة ، أرفع منطقة تسكنها الأرواح الخالدة ، ضياء خالص =

فريدة في نوعها ، تخالف ملحمتي « هوميروس » مخالفة تكاد تكون تامة في موضوعها ، وفي رمزياتها . فهي دينية الطابع . وموضوعها الرحلة إلى العالم الآخر . يصف « داتته » فيها ما لا يرى . ولكن « داتته » يقرب ذلك العالم من عالمنا في الشخصيات التي تسكنه وفي وصف أخلاقها . إذ يرى فيه معاصريه وسابقيه من الناس ، وبخاصة من مواطنيه الذين يعرفهم ، في فضائلهم وورذائلهم . ولذلك نرى للملحمة — على الرغم من طابعها الغيبي — طابعاً واقعياً يصف فيه « داتته » عالم العصور الوسطى ، حروبه وعقائده ، وأخطائه . يسود ذلك كله طابع ذاتي في وصف بغض الشاعر للنقائص والورذائل الاجتماعية ، وحبه للفضائل وسمو الخلق . ويظهر ذلك فيما يكيل من سباب أو يصوغ من تمجيد . هذا إلى أن « داتته » كان يقصد من وراء هذه الملحمة إلى غايات رمزية ، أشار إليها في إهدائه هذه الملحمة إلى صديقه : « كان جرانديه ديلا سكالا » Can Grande della Scala إذ يقول في هذا الإهداء : « يجب أن يعلم أن معنى هذا العمل الأدبي [يقصد ملحمته : الكوميديا الإلهية] ليس بسيطاً ، ولكنه متعدد . فالمعنى الأول هو المعنى الحرفي ، والمعنى الآخر يخفى وراء الحروف : وهو المعنى الرمزي أو الخلق . فموضوع هذا العمل — في معناه الحرفي — هو حال الأرواح بعد الموت ، لأن هذه هي المسألة التي يدور عليها كل هذا الشعر . ولكن الموضوع — في معناه الرمزي — يعالج فيه الشاعر جسيم هذا العالم الذي نجوبه كأنا مسافرون ، مع ما لدينا من قدرة بها نستحق الخير أو نجرمه . فموضوع هذا العمل الأدبي إذن هو الإنسان ، بما فيه من فضائل أو ورذائل ، بوصفه خاضعاً للعدل الإلهي المثيب

Empyrée = . وهناك الأرواح في بيابها كأنها أوران « الوردة السماوية » الخالدة . ويرى الشاعر هذه المملكة السماوية مسكونة بالخالدين المؤمنين الذين يتذوقون من النعيم الخالد على قدر ما يملقون ، على الرغم من درحاتهم المختلفة ، حتى يقنوا عن أنفسهم في الحب والجمال الخالص . ويصعد الشاعر مع حبيته « ياتريتشه » رمز الحب والجمال الخالص ، ويشغل عنها ، بعد أن أوصلته بحبها الطاهر إلى درجات الأطهار المحيين لله .

المعاقب»^(١).

وفي ضوء هذا القول طالما أجد شراح «الكوميديا الإلهية» أنفسهم في استخراج رموزها . وما نقطع به من بين هذه الشروح الطويلة : أن الشاعر عاش في ملحمة في عصره ، عصر مضطرب عاصف ممزق . وقد غاص في جوانب هذه الآلام ، شأن الصفة من المفكرين . ورحل في جحيمة ليتعمق آلامه . وبقدر شهادته على العصر كان سموه ونبله في التنبؤ بالخلاص ، كالشجرة الطيبة تنفذ بجذورها في الأرض لتضرب بفروعها في السماء . ومن تجاربه هذه المادية ينشد الخلاص — عن طريق الحب والفيض الإلهي — الخلاص للإنسانية جمعاء بهذا الحب العام الخالص ، والخلاص لنفسه عن طريق الحب الطاهر . فرحلة «دانتة» هي رحلة كل نفس في هذا العالم الأرضي ، تنشد سعادتها الخالدة وغايتها العظمى ، بعقيدتها ، وبحسن إفادتها من حريتها . وفيها يظهر الإنسان في جانبيه : المادي ، بوصفه مدنياً بطبعه ، يهتدى بفكره إلى طرق سعادته الأرضية التي يضل عنها إذا نسي صفته المدنية ، ثم جانبه الروحي الذي يهتدى إليه بالفيض الإلهي والحب ، حب الإنسانية وحب الله .

وعلى الرغم من اقتفاء «دانتة» أثر شاعر اللاتينيين «فرجيل» في ملحمة «الأنبياء»^(٢) ، في جنس الملحمة بعامه ، وبخاصة في نوع وصفه الرحلة إلى الدار الآخرة ؛ ثم في اتخاذه «فرجيل» هادياً له في رحلته في ملحمة : «الكوميديا الإلهية»^(٣) ؛ وعلى الرغم من أصالة «دانتة» ، مع ذلك ، في الصور الفنية الرائعة وفي وصف عالم العصور الوسطى الذي عاش فيه ، وفي رمزيته العميقة المتعددة

(١) انظر لهذا النص : Charles Navarre: *Les Grands Ecrivains Etrangers*, Paris 1930, p. 66-67.

(٢) في الكتاب السادس من القسم الأول منها ، انظر هامش ص ١٤٠ — ١٤١ من هذا الكتاب .

(٣) انظر هامش ص ١٤٢ — ١٤٣ من هذا الكتاب .

النواحى كما أشرنا إليها من قبل ؛ على الرغم من ذلك كله قد تأثر « داتته » ،
فى « الكوميديا الإلهية » بمصادر عربية ، وهذه ناحية تهمنى فى دراساتنا المقارنة
العربية ، وطالما كانت موضوع بحوث مستفيضة فى أوروبا وأمريكا . ونوجز هنا
القول فى تاريخ هذه البحوث ، ونمثل لبعض نواحيها ، لأهميتها العظمى فيما يخص
أدبنا القومى .

قد نشر البحثة المستشرق الأسباني « ميغيل أسين بالاثيوس » المتوفى
عام ١٩١٩ ، قبيل موته بقليل ، مجلداً كبيراً فى مدريد ، يشرح فيه مصادر
« داتته » العربية فى ملحمة : « الكوميديا الإلهية »^(١) . وقد شرح ذلك المستشرق
فى كتابه كيف تأثر تأثراً مباشراً بحكاية الإسراء والمعراج التى نمت بين المسلمين
وزيد كثيراً فيها ، بناء على أحاديث موضوعة شُرِحت بها الآية الكريمة التى تصف
إسراء الرسول من المسجد الحرام بمكة إلى بيت المقدس : « سبحان الذى أصرى
بعبد له ليل من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذى باركنا حوله » ، لنريه من
آياتنا . ثم شرح ذلك المستشرق كذلك كيف أفاد « داتته » من مصادر عربية
صوفية أخرى ، من أهمها : « الفتوحات المكية » لمحى الدين بن العرنى .

وقد أثار هذا الكتاب عاصفة من الخلاف بين المتخصصين فى أدب « داتته »
فى أوروبا وأمريكا . وكان من المتحمسين لهذا الاتجاه الجديد فى فرنسا : « أندريه
بلسور » André Bellesort و « لويس جيهيه » Louis Gillet ؛ ومما قاله هذا
الكاتب الأخير فى شأن كتاب « بالاثيوس » السابق الذكر : « إنه أهم كتاب ألف
فى أدب « داتته » ، وهو الكتاب الوحيد الذى قدمنا خطوة فى التعرف على
الشاعر... »^(٢) . على حين تحفظ باحثون آخرون فى قبول هذا التأثير . ومن هؤلاء

(١) اسم الكتاب بالأسبانية : Miguel Asín Palacios: *Escatologia Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919.

(٢) انظر هذه الصحيفة : "Le Monde", 4 Janvier 1951, un article intitulé : *De Nouveau sur les Sources Arabes de la "Divine Comédie"*.

المستشرق الإيطالي «جبريلي» G. Gabrieli ، فأبدى في كتيب^(١) له اعتراضين رددتهما بعده كثير من الباحثين : أولهما أن التشابه بين ملحمة «دانتة» من ناحية وبين الإسماء والمعراج والمصادر العربية الأخرى من ناحية ثانية تشابه سطحي ؛ وثاني الاعتراضين أن «دانتة» لم يكن يعرف العربية ، حتى يطلع على ذلك كله . وحقاً كان الاعتراض الثاني أقوى دعامة لرفض المعارضين تأثر «دانتة» بالمصادر العربية . ذلك أن «أسين بالاثيوس» لم يستطع تحديد الطريق التاريخي الذي تأثر فيه «دانتة» بتلك المصادر تحديداً قاطعاً .

ولقد قضى على كل معارضة في ذلك التأثر ، وزالت كل شبهة أمام الباحثين ، بفضل عالين مستشرقين : أحدهما إيطالي هو «تشيرولي» في بحثه الطويل الذي عنوانه : «كتاب المعراج ، ومسألة المصدر العربي الأسباني للكوميديا الإلهية»^(٢) ؛ والمستشرق الثاني أسباني هو «مونيوس سندينو» في كتابه الذي عنوانه : «معراج محمد»^(٣) . وقد قام هذان العالمان ببحوثهما كل على حدة ، ونشرا كتابيهما في وقت واحد تقريباً ، عام ١٩٤٩ ، واتفقت نتائج بحوثهما ، على الرغم من أن أحدهما لم يتصل بالآخر . وقد اكتشفا مصدر «دانتة» في مخطوطة أصلها عربي ، وموضوعها معراج الرسول . وقد ترجمت هذه المخطوطة إلى الأسبانية (في لهجة قشتالة) ، ثم إلى الفرنسية واللاتينية ، بأمر من الملك «ألفونس العاشر» (١٢٥٢ — ١٢٧٢) الذي كان ملك «قشتالة» ، ثم إمبراطور ألمانيا ، ويسمى : «ألفونس الحكيم» Alphonse el-Sabio — وفي الكتابين السابقين الذكر نص المخطوطتين اللتين

(١) عنوانه : *Intorno alle fonti Orientali della Divina Commedia* . وانظر المقال السابق الذكر .

(٢) انظر : E. Cerulli: *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della "Divina Commedia"* .

(٣) انظر : José Muñoz Sendino: *La Escala de Mahoma* .

بقيتا في الإسراء والمعراج ، إحداهما (وهي باللغة الفرنسية القديمة) في مكتبة « أ كسفورد » ؛ والثانية (وهي المخطوطة اللاتينية) في المكتبة الأهلية بباريس . وقد كان بلاط « ألفونس العاشر » مقصد كثير من عظماء أوروبا ومفكرينها ؛ هذا إلى أن لدينا معلومات تاريخية تدل على أن نسخة من هاتين المخطوطتين كانت في مكتبة القاتيكان^(١) . ثم إن سيطرة « ألفونس العاشر » على دول الغرب لعصره — كما هو ثابت تاريخياً — قد جعلت كل جهوده العلمية تعم ممالك أوروبا جميعاً . على أنه من الثابت أن « دانتة » كان كثير الاطلاع على ما يتاح له من جميع الثقافات الأخرى . وغير ممكن ألا يطلع متبحر شره إلى المعرفة مثله على ما ترجم في أوروبا من حضارة الإسلام في العصور الوسطى ، وقد كانت هي الحضارة المعاصرة ذات التفوق والسيطرة على العقول والممالك معاً . وفي « الكوميديا الإلهية » نفسها ما يثبت اطلاع « دانتة » على الثقافة الإسلامية . ومع أنه بقي العدو للدود للأسلام ، لأن إخلاصه لعقيدته كان مسيطراً عليه ، ولأنه يمثل في ذلك عقلية العصور الوسطى والحروب الصليبية ، فإنه يذكر ما يؤكد تقديره للفلسفة الإسلامية وفلاسفتها ، فقد أنزل « ابن سينا » و « ابن رشد » مع الحكماء الذين ساعدوا على تقدم الفكر الإنساني ، ولكنهم حرموا نعمة العقيدة الصحيحة في رأيه . وهما — من أجل ذلك — في أولى مراتب الجحيم limbo حيث لأعذاب ولأدموع ، ولكن زفرات وحسرات ، فهما مع « فرجيل » رمز العقل والحكمة الشعرية^(٢) .

والحق أنه — على حسب المخطوطتين السابقتين في الإسراء والمعراج —

(١) انظر : José Muñoz Sendino: *La Escala de Mahoma*, Madrid, 1949, p. 81 et sq.

(٢) انظر : « الكوميديا الإلهية » ، الجحيم ، التشيد الثامن والعشرين ، أبيات ٢٣ — ٦٣ — وانظر كذلك المرجع السابق ؛ ثم :

Asín Palacios: *La Escatología Musulmana*, Partido IV, cap. IV.

ولا يتسع المجال هنا لتفصيل أكثر من ذلك .

يتجلى تأثر « داتته » بالأدب الإسلامي تأثراً لا مجال لأدنى شك فيه ، بحيث لا يمكن تفسيره بالصدقة أو توارد الخواطر . ونضرب هنا أمثلة عامة ، انتظاراً لمعالجتنا هذه المسألة الهامة بالتفصيل في كتاب آخر . فمثلاً : يصف « داتته » الجحيمَ بأنه في أراض متوالية تحت هذه الأرض ، مملوءة نارا ، وفي الدرك الأسفل منها الشيطان . وهذا مطابق لما في المخطوطة السابقة الذكر (فصل ٥٤ ، ٦١) .

ثم إن مهمة من يصحبون الرسول في رحلته من الملائكة ، وهم في المخطوطة : جبرائيل ورفائيل ورضوان ، أنهم يشرحون للرسول ما يرى ، ويُبينون له كل ما يثير في نفسه قلقاً (فصل ٦ — ٨ من المخطوطة) ؛ وهي نفس مهمة من يصحبون « داتته » في ملحمة السابقة ، وهم « فرجيل » و « ماتيلد » و « بياتريتشه » ثم القديس « برناردو » .

وأهم من ذلك وصف « داتته » للنسر الملائكي ذى الأرواح الكثيرة والأجنحة والوجوه المتعددة ، يشع نوراً باهراً ، ويغنى في نعم حلو ، داعياً الخلائق إلى عيش الاستقامة . يضرب بجناحيه كلما غنى ، حتى إذا انتهى من غنائه سكن^(١) . وطالما أعجب الدارسون لأدب « داتته » بهذا الوصف الرائع الذي لا مصدر فيه لداتته سوى خياله الخالق ، ولكن هذا الوصف أوحى به إلى « داتته » وصف الطائر العملاق في « المعراج » ، وهو ذو أجنحة كثيرة ، ملائكي الصورة ، له أرواح وأجنحة كثيرة ، يضرب بجناحيه حين يغنى يمجّد الله ، ويدعو الخلق للصلاة . فإذا انتهى من غنائه سكنت أجنحته وسكت . على أن في قصة المعراج هذه تتوالى صور كثير من الملائكة لهم رؤوس الناس وأجسام البقر ، وأجنحة النسر

(١) انظر : « داتته » : الكوميديا الإلهية ، الجنة ، النشيد الثامن عشر ، أبيات :

(السماء الأولى) — وفي السماء الرابعة يلتقي الرسول بسبعين ألف ملك لهم أجنحة التسور . (انظر المخطوطة السابقة فصول : ٢ ، ٩ ، ١٥ ، ٢٩)^(١) .

وحسبنا أخيراً أن نذكر التشابه العجيب بين المثلث القدسيّ أمام الله في ملحمة « داتته » وفي قصة المعراج : فرؤية الله في ملحمة « داتته » تتم فيما وراء السموات . إذ تتم في السماء الثامنة ، حيث عرش الله ، تحيط به تسعة صفوف دائرية من الملائكة لا ينقطعون عن ذكر الله ، في ألوان وأنوار تعشى الأبصار ، والصفوف الأولى مكونة من الملائكة الكرويين والسرافيين . وهنا لا يستطيع « داتته » الإبصار ، ويعترف بعجزه عن وصف هذه الألوان والأنوار الرائعة البديعة التي تفوق كل ما يعرف البشر . ولكنه حين يعجز بصره يشعر في قلبه بنوع من النشوة والراحة الروحية يغزو جوانب نفسه^(٢) . وهذا الوصف — في جملة وفي كثير جداً من تفاصيله — كان مبعث حيرة الباحثين عن مصادره من بين المتخصصين في أدب « داتته » ؛ ولكنه مطابق كل المطابقة لما في قصة المعراج على حسب المخطوطة السابقة الذكر : (فصول : ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٩ ، ٥٠)^(٣) .

وفي ملحمة « الكوميديا الإلهية » قد تمثل طابع الملاحم الدينية ، وهي النوع الثاني من الملاحم ؛ إلى جانب الملاحم الشعبية الوطنية كما هي في ملاحم « هوميروس » و « فرجيل » السابقة الذكر . وهذان النوعان من الملاحم : الشعبي والديني تندرج تحتها أشهر الملاحم^(٤) العالمية . على أن من الملاحم الدينية

(١) انظر : Asin Palacios: *La Escatologia Musulmana*, p. 50, 51. — Cf. J. M. Sendino, *op. cit.*, p. 235-236.

(٢) انظر « الكوميديا الإلهية » ، الجنة ، النشيد الثالث والثلاثين ، آيات . ٥٧ — ٦٣ ، ٩٣ — ٩٤ ، ٩٧ — ٩٩ .

(٣) انظر : A. Palacios, *op. cit.*, p. 55-57. — Cf. J. M. Sendino, *op. cit.*, p. 236-237.

(٤) هناك ملاحم هزلية ، من شأنها أن تثير الضحك لأن موضوعها ضئيل القيمة على حين —

ما انحرف عن روح الدين ، كما في ملحمة الفردوس المفقود the Paradise lost للشاعر الإنجليزي : «ميلتون» Milton (١٦٠٨ — ١٦٧٤) ، وقد نشرت عام ١٦٦٧ ، في اثني عشر نشيداً . وهي تحكى خروج آدم من الجنة على أثر الإغواء ، ولكن الشخصية الأولى فيها هي شخصية الشيطان في تمرد ، ويحكى المؤلف كثيراً من آرائه على لسان الشيطان ، ويشعر القارئ أن تمرد الشيطان كانت فيه كبرياء غير ممقوتة في كل جوانبها ، وكان هذا الاتجاه في وصف الشيطان جديداً زاد فيه الرومانتيكيون — فيما بعد — في تمردهم الميتافيزيقي^(١) .

وإلى جانب العجائب الطبيعية أو الغيبية في الملاحم السابقة ونظائرها ، ظهرت عناصر واقعية أو رمزية على نحو ما أشرنا إليه . فأخذت الملاحم تفقد كثيراً من عناصرها الأصيلة . ثم وجدت — بعد ذلك — بعض الملاحم النثرية ، كما في «مغامرات تليماك» Les Aventures de Télémaque للكاتب الفرنسي «فينلون» Fénelon (١٦٥١ — ١٧١٥) ، وقد ظهرت لأول مرة في باريس عام ١٦٩٩ ، وهي محاكاة للأجزاء الأربعة الأولى من ملحمة «أوديسيا» هوميروس ؛ ولكنها ذات طابع تعليمي في معانيها ورموزها ، ثم هي نثرية .

وكانت نزعة الملحمة نحو الرمز أو الواقع إيذاناً بنهايتها . ولم يعد من الممكن بعث الملاحم الآن ، لأن عهود الفطرة الإنسانية للشعوب — وهي التي مهدت لوجود هذا الجنس الأدبي — لم يعد لها وجود . فالمدنية الحاضرة ، وتقدم العقل

= لهجتها ملحمة الطابع . وأقدم ما عرف من هذا النوع ملحمة «حرب القتران والصفادع» أو : Batrachomyomachia ، وهي حكاية غرق القار بسبب الصفدعة ، وحرب القتران مع الصفادع على الأبر ، ثم تدخل الآلهة في الحرب على نحو تدخلهم في ملحمة «الإلياذة» . . . وهي محاكاة هزلية للملاحم ، ولكن موضوعها أقرب إلى القصة على لسان الحيوان ، وليس لها من الملاحم إلا لهجتها التي تثير الضحك لتضادها مع الموضوع . وهذه الملحمة تنسب إلى «هوميروس» ، ولكنها في الحقيقة ألقت في تاريخ لاحق ، ويختلف المؤرخون في اسم مؤلفها .

(١) انظر كتابنا : الرومانتيكية صفحات ١٢٤ — ١٢٨ .

البشرى ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح بقيام الملاحم في عصرنا ، حتى إن محاولة خلقها يعد بمثابة محاولة بعث الموتى ، ووجود خصائص الملاحم في عمل أدبي معاصر يعد مرضاً فنياً يجب استئصاله^(١) .

على أن تأثير الملاحم ما زال في العصر الحديث . فمن المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من أساطير ملاحم « هوميروس » وغيره من الأقدمين ، ولكن مؤلفيها يصوغون هذه الموضوعات في قصة أو مسرحية ، وكلاهما جنس أدبي حي ، ثم يتصرفون في الأسطورة حتى تصير رمزية ، وبحيث لا يكون للرمز من معنى سوى أنه قالب إيحائي عام .

هذا ؛ ولم يعرف العرب هذه الملاحم في لغتهم الأدبية . ولكن وجدت في لغة العامة ملاحم شعبية أخذت موضوعاتها عن العرب القدامى وسير أبطالهم ، وصيغت مع ذلك باللغة العامية في العصور الوسطى ، كملحمة « الزير سالم » ؛ وهي مأخوذة عن قصة « مهلهل بن ربيعة » في حرب البسوس ، وملحمة « أبي زيد الهلالي ... » ، وهذا النوع من الملاحم لم يرق عندنا إلى المكانة الأدبية ، ولذا لا ندرسه هنا ، على الرغم مما لدراسته من قيمة اجتماعية ودلالة شعبية .

ويتبين مما قلناه في الملحمة وتطورها كيف نشأ هذا الجنس ، وكيف تعاونت الآداب المختلفة في نشأته ونموه ، بحيث كمل بعضها بعضاً في قواعده الفنية العامة ، وفي موضوعاته ، وفي نوع الخيال فيه . ومن هذه النواحي العالمية سننظر في بقية الأجناس الأدبية التي سبق أن ذكرناها .

٢ — المسرحية :

المسرحية بأنواعها المختلفة — التي سنتعرض لشيء من التفصيل فيها فيما بعد —

تفترق عن الملحمة والقصة معاً في أنها لا تعتمد على السرد أو الوصف ، بل على الحوار وهذا هو ما قصده « أرسطو » ، من قبل ، حين نصّ على أن محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم « عن طريق أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ^(١) » . وجوهرها الحدث أو الفعل ، فأصل معنى كلمة « دراما » باليونانية (وهى اللفظة المرادفة للمسرحية) هو « الحدث » أو « الفعل » . ولذلك تبنى المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً حيويّاً أو عضويّاً بحيث تسير فى حلقات متتابعة ، حتى تؤدى إلى نتيجة يتطلب الكمال الفنى أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة . وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية . فالأولى هى التى تؤثر فى الشخصيات ، والثانية هى ما يأتية الأشخاص فى المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها ؛ وبعبارة أخرى : الأحداث الداخلية هى الصراع النفسى والمسلك الخلقى . فالمسرحية فى جوهرها أحداث متتابعة منظمة خارجية ، مترابطة ترابطاً وثيقاً مع مسلك الشخصيات ؛ بحيث تبرر هذا المسلك تبريراً مقنعاً . وأما الوصف فيستعان فيه بمناظر المسرح أو يستنتج من خلال الحوار .

ومن ناحية التطور ، نشأت المسرحية عن الشعر الغنائى . فالهجاء أو التراشق بالشتائم كان فرديّاً ، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعينه . ثم ارتقى فأصبح جمعياً ، يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك فى النقائص العامة ، وحينذاك نشأت المهابة ^(٢) . فكانت المهابة أعلى مقاماً من الهجاء ، لأنها ذات طابع اجتماعى عام . ثم كان لها — إلى ذلك — طابع دينى . لأن أصلها يرجع فى بدئه إلى أناشيد المرح والسرور التى كان يتغنى بها اليونانيون فى أعياد آلهتهم ، وبخاصة أعياد « ديونيسوس » ، إله الخصب والنماء وإله المسرح ، وفى هذا

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ، س ٢٤ — ٢٥ .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب ٢٤ — ٣٧ — ١٤٤٩ ا ٣ — ٦ .

الغناء كانوا يمرحون مع النظارة و يسخرون منهم^(١) ، وكان هؤلاء من الرجال ، وهم الذين يسمون الجوقة (الكورس) .

وكذلك المأساة ، كانت تطوراً عن أشعار المديح ، كما كان لها طابع ديني . فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية ، كانت تنشدتها جوقة في أعياد « ديونيسوس » ، لتشيد بصفات ذلك الإله ، ثم بعد ذلك كانت تضيف إلى مدحه مدح أبطال آخرين^(٢) . ثم اكتسبت هذه الأناشيد طابعاً مسرحياً بالتدريج . فقد كانت تعتمد ، أصلاً ، على الطابع الغنائي للجوقة ؛ كما كانت تقتصر ، في بادئ أمرها على ممثل واحد ، مع أفراد الجوقة . وكان «أرسطو» أول من نبه إلى أن الجوقة ليس لها طابع مسرحي إلا بمقدار ارتباطها بالحدث . ولذلك مدح الشاعر « أسخيلوس » (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) بأنه كان أول من قلل من أهميتها ؛ ومدحه كذلك لأنه بدأ في مسرحياته بزيادة عدد الممثلين ، فكان حقاً أب المأساة اليونانية . يقول «أرسطو» : « وكان «أسخيلوس» أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين ، وقلل من أهمية الجوقة ، وجعل المسكنة الأولى للحوار ؛ ثم جاء « سوفوكليس » [٤٩٥ — ٤٠٥ ق . م] ، ورفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين ، وأمر برسم المناظر ؛ ثم عظم شأن المأساة واتسع مجالها ، فعدلت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التي ورتها عن أصلها الساطوري^(٣) ،

(١) المرجع السابق ١٤٤٩ س ٩ — ١٥ — على أن يلحظ أن بعض هذه الأغاني كان يتوجه به إلى غير الإله « ديونيسوس » في بعض أقاليم اليونان ، ولكنه توحد فيما بعد مع الإله « ديونيسوس » في العبادة ، فليس هناك خطأ في كلام أرسطو كما زعم بعض الباحثين .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، الموضع السابق ، وكذا : Harvey: *The Oxford Companion to Classical Literature*, articles Dithyramb, tragedy.

(٣) كانت الجوقة « الكورس » في المسرحية وفي المأساة تمثل خدم « ديونيسوس » ، وهم الساطور satyrs (saturoi) أرواح الغابات والخلل ، بوصفها رموز الحصب والغماء ، وهم رجال يظهرون ولهم يد نساء ، مع عضو من أعضاء الحيوان يظهرون به على المسرح ، مثل ذيل الفرس أو أرجل الماعز . ثم هم هازلون معربدون . ومن شكل أرجل الماعز هذه =

واتسمت في النهاية بالجلال^(١) . وكانت مسرحيات « أسخيلوس » يسودها سلطان القدر ، ويظل الانسان فيها ضحية القدر دائماً ، ثم تقدم « سوفوكليس » بالمأساة من الجانب الإنساني . فإلى جانب القدر ، ظهرت حرية الإنسان جلية ، في صراع نفسى قاس ، فيه يتجلى انتصار الإنسان ، أوتبين عظمتة الخلقية في صراعه إذا لم ينتصر .

ثم خطأ الشاعر : يوربيدس (Euripides) (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م) . خطوات أخرى في إضفاء الصبغة الإنسانية والطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة . فبرع أكثر من سابقيه في تصوير العواطف الإنسانية ، وجعلها محوراً لأهمية المسرحية بدلا من القدر . ثم لحظ شئون الحياة اليومية في مسرحياته . وهاجم الآلهة الوثنيين ، كما هاجم النساء .

= أنت كلمة tragedy (تراجيديا = مأساة) من tragos (تراجوس) بمعنى معزة . أو لأنهم في الأصل كانوا يرقصون حول معزة تقدم قرباناً للاله « ديونيسوس » .

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٩ | س ١٦ — ٢١ — وكانت المأساة اليونانية يتوافر فيها — إلى جانب الإيقاع rythme الشعري في الوزن — اللحن mélodie ، والنشيد chant . وكانت الجوقة مؤلفة من اثني عشر شخصاً فأكثر ، يقفون في شكل مثلث ، ويغنون ويرقصون . وفي أقدم عهود المأساة اليونانية ، كانت الجوقة هي التي تدخل فتعلن موضوع المأساة ، ثم تطورت . ففي عهد « أرسطو » ، كانت أجزاء المأساة هي : (١) المدخل Prologos ، وهو ما يسبق دخول الجوقة . ويقوم به فرد ، أو يكون على شكل حوار . وفيه بين موضوع المأساة ، والموقف الذي منه تبدأ . (٢) الدخيلة Episode (Epeisodion) ، وهي المناظر أو الفصول التي يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة ، ويمكن أن تتضمن الدخيلة أشعاراً غنائية عارضة . (٣) المخرج Exodos ، وهو المنظر الأخير الذي لا تعقبه أناشيد الجوقة .

هذا ؛ وأناشيد الجوقة قسمان : المجاز Parodos ، وهو الأغنية التي تصاحب دخولها في المسرح — ثم المقام Stasimon ، وهو الأغنية التي تنشدتها الجوقة في مكانها (في الأوركسترا) — انظر : أرسطو : فن الشعر ، فصل ١٢ ، وكذا ١٤٥٣ ب ، س ١٠ وما يليه ، ثم ١٤٥٦ | س ٢٦ وما يليه . وكذا : P. Harvey: The Oxford Companion to Classical Literature, word tragedy.

وأعظم مؤلفي الملاحى من اليونانيين هو «أرستوفانس»^(١) (٤٥٠—٣٨٧ ق.م.)
فى أسلوبه وحواره وروحه المسرحية كلها .

وكانت دراسة «أرسطو» للمسرحية اليونانية وبخاصة للأساة — وهى التى
وصلت دراسته فيها كاملة إلينا — ذات أثر كبير فى سمو النظرة إلى المسرحية ،
وفى النهضة بها ، لا فى الأدب اليونانى فحسب ، بل فى تأثير المسرحية اليونانية
كذلك — بما لها من مميزات فنية — فى الآداب العالمية بعده^(٢) .

ولم يكن اللاتينيون يعنون بالمسرح قبل معرفة الأدب اليونانى . وقد ظل
المسرح لديهم محاكاة للمسرح اليونانى فى النواحي الفنية جميعها . وسبب هذا
التخلف الكبير أن الرومانيين كانوا ولوعين فى حفلاتهم برؤية مصارعة المسافين
gladiators التى اشتهروا بها . والأحاسيس الغليظة التى كانت تغذيها تلك
المنظر لا تتفق والمسرحيات التى لا تثير سوى المشاعر الرقيقة ، والتى تعتمد فنياً على
عاطفتى الخوف والرحمة وما يتصل بهما من صفات . وحين نشأ المسرح الرومانى
فى معناه الفنى — حوالى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد — كانت موضوعاته
ومناظره وملابسه كلها إغريقية . « فكان اليونانيون هم الخالقين ؛ وكان مبلغ
جهد الرومانيين أن يقلدوا »^(٣) .

ومن بين من برعوا فى الملهاة من الرومانيين نخص بالذكر : «بلوتوس» Plautus

(١) Aristophanes ، ومن أشهر ملاحيه : « الضفادع » وموضوعها السخرية من
« يوريبىدس » ؛ وملهاة « تيسموفوريا » Thesmophoria ، وهى سخرية من النساء ثم من
« يوريبىدس » ؛ وملهاة : « الزناير » وقد حاكها « راسين » فى مهزله Farce التى
عنوانها : « المترافعون » Les Plaideurs .

(٢) للنواحي الفنية المختلفة التى ذكرها أرسطو وكان لها تأثير أى تأثير فى النقد العالمى
وفى عالمية المسرحية اليونانية ، انظر كتاب : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية
الفصل الثانى من الباب الأول .

(٣) انظر : Allardyce Nicoll: *World Drama*, London, 1954, Part I, :
'Chap. V.

(٢٥٤ — ١٨٤ ق . م) ، وكان ذا أصالة في تصوير شخصيات ملاحيه ، وعواطفهم ، في حوارٍ حيٍّ ، وطرائف لازعة عميقة . وكان يحاكي شعراء الملاحى من الأغريق ، وبخاصة « ميناندر » (٣٤٢ — ٢٩٢ ق . م) . ومن أشهر ملاحى « پلوتوس » التى كان لها تأثير في الآداب الأدبية بعدد ملهاته : « أولولاريا » ^(١) ، أو « وعاء الذهب » . وقد حاكها « مولير » في ملهاته الشبيبة : « البخيل » ؛ وكذا ملهاته : « أمفيتريون » ^(٢) ، وقد أثرت في الملاحى الأخرى التى تحمل نفس

(١) Aulularia ، والمحتمل أنها كانت محاكاة للشاعر اليونانى : « ميناندر » [انظر P. Harvey , op. cit., p. 67] . وموضوعها أن الشيخ البخيل « أوكلون » Eucleon كان يخفي ثروته الذهبية في وعاء في منزله ويعيش في فقر مدقع خوف أن يطل أحد به الثراء . ويحدث أن يخطب جاره : « ميجادورس » Megadorus ابنته « فايدريا » Phaedria . وكان ذلك الجار يرغب في الزواج من ابنة فقيرة مستقيمة نظراً لتقدمه في السن ؛ ولكن الأب يتردد لأنه يظن أن الجار اكتشف كنزه ، ثم يقبل بعد هذا التردد . وفي حفل العرس يحضر المدعوون والطاهون من جانب « ميجادورس » ، فيطردهم الأب شر طردة ، لأنه يرى في كل منهم سارقاً لكنزه في المستقبل ، ثم يرى ديكا من الديكة يحوم حول موضع الذهب في البيت ، فيظن أنه اهتدى لموضعه ، فيذبحه . ثم يحمل كنزه من مكان لآخر في خارج المنزل حتى لا يعرفه أحد . ويصل للآلهة كي تحمي كنزه من الضياع . ويلحظه ذات مرة خادم من خدم « ليكونيدس » Lyconides الذى كانت له علاقة مريبة من قبل مع ابنته ، ويفهم من الصلاة موضوع الكنز . ولكن العجوز يتعسف فيطرد الخادم ، ويحمل الكنز إلى عاية بعيداً عن الناس ، ويتابعه في حذر ذلك الخادم ، ويسرق الذهب بعد أن ينصرف الشيخ . ويعود فلا يجد كنزه فيجن جنونه . ويرجع إلى المنزل ليعلم أن ابنته قد علقت من « ليكونيدس » والحب متبادل بينهما من قبل على الرغم من فقر الفتاة وغنى حبيبها . وتزول عقبة الفقر حين يحمل الخادم الكنز الذى سرقه مهراً للفتاة كي تتروح من سيده ، فيعتقه سيده ، ويتم الزواج . وشخصية « أوكلون » ومواقفه في كثير منها ، قد أثرت في شخصية « أرياجون » في ملهاته « مولير » ، كما أثرت في كثير من مواقف هذه الملهاته . والمسرحى الانجليزى « جون ولسن » John Wilson (١٧٨٥ — ١٨٥٤) ملهاته متأثرة بكلا الملهاتين السابقتين ، وعنوانها : the Projectors .

(٢) Amphitryon ، وموضوعها أن « جوبيتر » Jupiter كبير الآلهة عند الرومان قد هام بالسيدة : « ألكين » Alcmena امرأة « أمفيتريون » ، فهبط إلى قصر « طيبة » Thebes حيث تقيم هذه المرأة ، متنكراً في شخصية زوجها الذى كان في الحرب . وكان مع =

الاسم والتي قد ألفها : « مولير » (١٦٢٢ — ١٦٧٣) و « دريدن » Dryden (١٦٣١ — ١٧٠٠) ؛ ثم « جيرودو » (١٨٨٢ — ١٩٤٤) .

وفي العصور الوسطى نشأت المسرحيات كذلك نشأة دينية ، كما نشأت عند الإغريق على نحو ما قلنا فيما سبق . فكانت موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل ، تحكى ميلاد عيسى ، أو صلبه ، أو حكايات القديسين ، أو خروج آدم من الجنة ، أو قتل قابيل هابيل وعلى الرغم من ذلك تأثرت ، في كثير من نواحيها الفنية وفي صياغتها ، بالمسرحيات اللاتينية ، لأن اللغة اللاتينية كانت هي لغة الكنيسة ، كما تأثرت بعض التأثير بالمسرحيات اليونانية من خلال مسرحيات اللاتينيين^(٣) .

وفي عصر النهضة رجع الأوروبيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين واللاتينيين ،

== ذلك الإله رسوله : « ميركيوريوس » Mercury (Mercurius) الذي تنكر بدوره متقبصاً شخصية « سوزى » . وتستقبل المرأة « جويتر » في شكل زوجها ، وتستمتع لآيات بطولته ، ويعود زوجها الحقيقي ، ويلتقي تابعه « سوزى » مع « ميركيوريوس » . وتدور مناقشة حول شخصية كل منهما ، حتى يتشكك « سوزى » الحقيقي في نفسه وفي قواه الفكرية . ويسمع الزوج أنه أمضى ليلة أس مع زوجته ، فتعذبه الشكوك . ويتعد عن المنزل ، فيعود إلى الزوجة ذلك الإله مرة ثانية ، ويفجؤهما « أمفيتريون » ، فتدور مناقشة بين الشخصيتين ، وأهمية الملهة — إلى جانب حوارها الحي ومواقفها المسرحية القوية — أنها تبين مسألة ازدواج الشخصية في الأدب ، وقد برع في تصوير هذه الناحية « مولير » . ثم إن هذه الملهة الرومانية مطابقة للأساطير اليونانية . وملهة « مولير » التي تحمل نفس الاسم ترجع إلى عام ١٦٦٨ ، وفيها يجعل « ميركور » أيضاً يحظى بامرأة « سوزى » الحقيقي ، في شكل « سوزى » . وفي هذه الملهة تظهر أصالة « مولير » كذلك في إشاراته الرقيقة الدقيقة إلى صنوف حب « لويس الرابع عشر » . وقد تأثر بالملهاتين السابقتين « دريدن » في ملهاته التي عنوانها : Amphitryon or the two Sosias . وفي ملهة « جيرودو » تنص « ألكين » في طهرها وعفتها على الإله الوثنى .

(٣) لا يهمننا هنا الإطالة في التفاصيل الخاصة بمسرحيات العصور الوسطى ، لأننا تتبع على الأخص مواطن تلاقي الآداب المختلفة تاريخياً في هذا الجنس الأدبي ، وكيف ساعد هذا التلاق على تطور ذلك الجنس . انظر : Allardys Nicoll: op. cit., p. 141-173.

في الموضوعات والأفكار والنواحي الفنية جميعاً ، على نحو ما شرحنا في نظرية المحاكاة في عصر النهضة . وعن حركة النقد العامة في عصر النهضة نشأت القواعد الكلاسيكية مجملة في مؤلفات الإيطاليين الذين شرحوا كتاب : « فن الشعر » لأرسطو أولاً . وقد أفاد منها الفرنسيون وبنوا عليها قواعد المذهب الكلاسيكي ، وأخرجوا إنتاجهم الأدبي الكلاسيكي مبنياً على هذه القواعد . فكانوا أسبق من الأوروبيين جميعاً في خلق المذهب الكلاسيكي والمسرحيات الكلاسيكية الخاضعة لقواعد ذلك المذهب . وقد حاكى الكلاسيكيون الأوروبيون جميعاً مسرحيات الأدب اليوناني والروماني ، ولكن من خلال نقد أرسطو ، مع تأويله بما يتفق وقواعد « العقلية » الكلاسيكية ، ومع إضفاء الطابع الأرستقراطي المحافظ على المسرحيات بما يتفق وروح عصرهم . وقد أثرت الكلاسيكية الفرنسية بأدبها وقواعدها في آداب أوربا فترة طويلة من الزمن ^(١) . وفي الكلاسيكية قضي على الجوقة نهائياً كما كانت معروفة في الأدب اليوناني والروماني وعصر النهضة ، وذلك بفضل نقد « أرسطو » ^(٢) وتعليق شراحه من الإيطاليين أولاً ، ثم من الفرنسيين .

وقامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، في أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، وقد خالفت الكلاسيكية في كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمسرحية ، فلم تنقيد بضرورة توافر خمسة فصول لكل مسرحية ، وقضت على وحدة الزمن والمكان من بين الوحدات الثلاث التي راعاها الكلاسيكيون متأثرين بأرسطو عن طريق التأويل ^(٣) . وحرص الرومانتيكيون

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٩ — ٢٤ ، ٢٨ — ٣٧ وانظر كذلك كتابي: الرومانتيكية ص ١ — ٣ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٧ والمراجع المبينة به .

(٣) انظر كتابي : الدخول إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٧٥ — ٧٩ والمراجع المبينة به .

كذلك على عرض الأحداث على المسرح بدلاً من حكاية كثير منها كما كان عند الكلاسيكيين ، ولم يراعوا الفصل بين الأجناس المسرحية كما كان يفعل الكلاسيكيون . بل خلطوا المأساة بالملهاة ليؤلفوا «الدراما» الرومانتيكية . وإلى جانب هذه النواحي الفنية العامة ، تغير موضوع المسرحيات ومضمونها ، فصارت شخصياتها شعبية ، وقضاياها اجتماعية أو نفسية إنسانية عامة ، بعد أن كانت المأساة مقصورة على الأبطال الإلهيين في المسرح اليوناني ، وعلى النبلاء والأرستقراطيين في الكلاسيكية^(١) . وصارت هذه الاعتبارات الفنية والاجتماعية عامة في الآداب الأوربية منذ الرومانتيكيين .

وبعد الرومانتيكيين تغير طابع المسرحيات الفني والاجتماعي تبعاً للمذاهب التي تلت الرومانتيكية ، من واقعية ورمزية ووجودية وواقعية اشتراكية ؛ وسند كرشناً عن هذه المذاهب في الفصل السادس من هذا الكتاب .

وقد رأينا — فيما سقنا من إجمال — كيف بدأت المسرحية غيبية في طابعها ، عجائبها دينية ، وبطولتها إلهية ، على نحو قريب من الملحمة في موضوعاتها الأسطورية وفي عجائب البطولة فيها . ثم خلصت قليلاً قليلاً من هذا الطابع ، ولكنها ظلت أرستقراطية النزعة في المأساة حتى أواخر العهد الكلاسيكي . ثم صارت موضوعاتها وقضاياها شعبية على يد الرومانتيكيين . ثم نزلت إلى أدنى طبقات الشعب ، وصورت الشر للتنفير منه على يد الواقعيين .

ويلتحق بالمسرحيات ، في أجناسها المشار إليها سابقاً ، جنس ثانوي آخر ، هو المسرح الغنائي *Le théâtre lyrique (opéra)* وهو مسرحية (ملهاة أو مأساة) تؤلف للغناء ، وتمتاز بأنها لا تزال ذات طابع ميتافيزيقي أو ملحني ، فقد تظهر فيها عجائب تفوق المعقول ، أو أشباح أو أرواح . . . بقصد الإيحاء الفني ، لا نزولاً

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الثالث من الباب الرابع .

على الاعتقاد بالأساطير . والحوار فيها قليل ، إذ هي تعتمد أولاً على الحدث الفردى (مونولوج) ، ثم على الغناء والمناظر . وقد نشأت هذه المسرحيات الغنائية في إيطاليا في أواخر القرن السادس عشر . ثم انتقلت إلى الآداب العالمية جميعاً^(١) .

وأهمية الدراسة المقارنة في هذا الجنس الغنائى أن الأدب العربى والآداب الشرقية قد غذته بموضوعات مختلفة . نضرب مثلاً لها هنا بالموضوعات المأخوذة عن ألف ليلة وليلة ، كالمسرحيات الغنائية الأوربية الكثيرة التى عنوانها : « علاء الدين والمصباح السحرى »^(٢) ، وكالمسرحية التى عنوانها : « معروف إسكافى القاهرة » وهى غنائية لاهية ألفها « هنرى رابو » H. Rabaud . ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٩١٤ ، ثم المسرحيات الغنائية التى موضوعها شخصية : شهرزاد ، مثل ملهاة « شهر زاد » Shéhérezade التى ألفها « موريس رافيل » عام ١٩٠٣ م .

وقد وضح مما سبقناه إجمالاً فى المسرحية كيف تعاونت الآداب الأوربية على خلق هذا الجنس الأدبى وتطوره ، وكيف تضافرت جهودها معاً للنهضة به حتى يستجيب للحاجات الفكرية والفنية لكل عصر . ومواطن تلاقى تلك الآداب — على هذا النحو — موضوعات خصبة للدراسات المقارنة .

أما المسرحيات فى أدبنا العربى فالحق أنها لم تتأثر ، فى نشأتها ولا فى نموها ، بشيء من المسرحيات الفرعونية ، على فرض وجود تلك المسرحيات تاريخياً فيما يدعيه بعض الباحثين ، استنتاجاً من نصوص أساطير دينية متفرقة فى صورة حوار . فعلى فرض تمثيل الأساطير الدينية الفرعونية فى القديم ، ليس لدينا دليل على أن المسرح عند قدماء المصريين قد تجاوز النطاق الدينى المحض إلى مسائل

(١) انظر : J. Suberville: *Théorie de l'Art...*, p. 303-304.

(٢) انظر : Laffont-Bonplani: *Dictionnaire des Oeuvres*, 1, p. 44.

الإنسان ومشاكله ، على نحو ما كان عند اليونانيين منذ نشأة مسرحياتهم بعد انفصالها عن الشعر الغنائي الدينى . وإذن لم يتوافر للتمثيل الفرعونى الطابع الإنسانى الذى به يصير جنساً أدبياً يمكن أن يؤثر فيما سواه . على أن من الثابت بعد ذلك أننا لم نرث شيئاً من ذلك التمثيل لتأثر به فى مسرحياتنا العربية ، إذ كانت قد انقطعت صلاتنا الدينية بمصر القديمة بانتشار المسيحية أولاً ، ثم بالفتح العربى وانتشار الإسلام الذى به أصبحت مصر عربية فى ثقافتها وحضارتها^(١) .

ولم يعرف الأدب العربى القديم المسرحيات ، ولا فن التمثيل كما هو فى العصر الحديث أو قرب منه ، إذ ظل محصوراً فى نطاق الشعر الغنائى وأدب الرسائل والخطب . وعلى الرغم من معرفة العرب آثار اليونان الفكرية ، وعلى الرغم من ترجمتهم أرسطو ؛ فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونان فى التمثيل ، ولا ترجمة شىء من مسرحياتهم .

ولعل هذا هو أهم سبب من أسباب أخطاء العرب الكثيرة فى ترجمتهم كتاب « أرسطو » : « فن الشعر » ؛ ولذا لم يتأثر به النقد العربى تأثراً كبيراً ، ولم ينصرف به عن العناية بالشعر الغنائى إلى غيره من أجناس الأدب الموضوعية . حقاً وجد فى الأدب العربى عنصر حوار اتخذ عماداً لحكايات قصصية . وأظهر ما يكون ذلك فى فن « المقامة » ؛ ولكنه لم يرق أساساً لفن تمثيلى ، بل إن النقد العربى القديم لم يعن بهذا الجنس الأدبى ، لانصرافه إلى الاهتمام بالشعر الغنائى وما يتصل به .

وقد وجدت فى الأدب الشعبى العربى عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى « خيال

(١) انظر : الدكتور محمد مندور : المسرح ، القاهرة ١٩٥٩ ص ٩ — ١٣ والراجع

المبينة به

الظل^(١) . وهو يطلق على التمثيليات التي تعرف باسم : « البابات » ، مفردها « بابة » ؛ يقدمها صاحبها بواسطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ، توضع خلف ستارة بيضاء ، ومن ورائها مصباح ، بحيث تنعكس ظلالها من الخلف على الستارة ، ليراها النظارة من الوجهة الأخرى . وتتحرك العرائس بواسطة خيوط تتجمع في يد الذي يقدم « البابة » ، وتتصل بجميع أجزاء العرائس ، لتحركها على حسب مقتضى الحوار الذي ينطق به صاحب « البابة » بمفرده ، أو بمعاونة آخر ، مع تغيير صوته بتغيير الشخصيات وتنوع مواقفها . وقريب من « خيال الظل » السابق ما كان معروفاً لدى الترك ، مما كان يطلق عليه « القره جوز^(٢) » ، وهو يختلف في طريقة التقديم عن سابقه ، لأن العرائس فيه لا تعكس ظلالها من الخلف على ستائر ، بل تظهر من فوق الستارة متحركة على حسب الحوار الذي ينطق به صاحبها خلف تلك الستارة . وقد راج هذا النوع في مصر وفي البلاد العربية ، بتأثير تركيا .

وأقدم ما وصل إلينا من « البابات » المصرية منسوب إلى « ابن دانيال » العراقي الأصل ، والذي رحل إلى مصر وعاش بها في القرن الثالث عشر الميلادي .

(١) يسمى بالإنجليزية : shadow play وبافرنسية : l'ombre chinoise أى الخيال الصيني ، وفي الحق له نظائر قديمة في الصين والهند ، كما كانت له نظائر في اليونان القديمة . والاحتمال الأقرب أن يكون مقتبساً من الصين بواسطة المغوليين المحاورين للقبائل التركية ، ومن تركيا تسرب إلى العرب ، وبخاصة مصر ، حوالي القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي .

انظر : Jacob M. Landau: *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia, 1958, p. 12.

(٢) « القره جوز » اسم لمن يقدم هذه المناظر في التركية ، مصحوباً غالباً برفيقه « هاجيفاد » Hagivad ، ويحتمل أن يكون اسماً تركياً مركباً في الأصل من « قره » بمعنى أسود ، و « جوز » بمعنى عين ، لأنه ينظر إلى الحياة بمنظار أسود ، إذ يطيل الشكوى منها . أو هو مخريف عن « قرقوش » الذي كان وزيراً في العصر الأيوبي ، وبه يضرب المثل في ارتكاب المظالم — انظر المرجع السابق ص ١٥ — ١٧ — وكذا : الدكتور محمد مندور ، المسرح ص ٢٣ — ٢٤ .

وقد بقى لنا منه^(١) بابة « طيف الخيال أو الأمير وصال » وبابة « عجيب وغريب » ثم بابة « المتيم »^(٢).

وقد يكون لمثل تلك المناظر الشعبية أثر في تهيئة الأذهان للأقبال على المسرحيات أو على دور الخيالة . وحقاً كان لموضوعاتها طابع اجتماعي في نقد العادات والتقاليد ، وفي روح السخرية الفكاهة ؛ على ما سادها مع ذلك من استهتار خلقي . ولكنها كانت بدائية لا يتوافر لها طابع الأدب المسرحي ، لا في تبرير أحداثها المتوالية بدون ربط فني ، ولا في تنويع الأحداث التي تعرض . فمن المقطوع به أنها لم ترق بالدوق الفني للشعب ، ولم تحمله على أن ينظر لهذا الضرب من الملهاة نظرة جد .

ومهما يكن من صلة بين هذه « البابات » وما يتصل بها من مناظر « القره جوز » من جهة ، وبين المسرحيات من جهة أخرى ، في الموضوع وطريقة التقديم العامة وفي شيء من الحوار ، فإن الصلة الفنية والأدبية بينهما مقطوعة ؛ وكذلك الصلة التاريخية ، فمن التعسف أن يقال إن تلك المناظر الشعبية قد تطورت فخلقت المسرح عندنا . فهي قديمة نسبياً في نشأتها وموضوعاتها ، ولم

(١) باباته محفوظة في مخطوطة بدار الكتب المصرية عنوانها : « كتاب طيف الخيال » وبابة « طيف الخيال أو الأمير وصال » تبدأ بأغان تحتوي على إطراء الجمهور وحمد الله ، والصلوات على الرسول ، والدعاء للحاكم ، ثم يأخذ في عرض الموضوع ، وموجزه أن الأمير « وصال » صار فقيراً نتيجة الفسق ، ويعتزم على الزواج ليستقيم ، ولكن تغشه الخاطبة في فتاة تصفها له بالسحر والجمال ، وحين يبني بها مجدها في غاية القبح ، فيتوعد الخاطبة وزوجها ، ويعتزم على الحج تكفيراً عن سيئاته . وفي بابة « عجيب وغريب » نرى شخصين متسولين يذكراتنا بشخصيات المقامات في فسقهما وجراأتها على الخلق . فعجيب مثلاً يحمداً الله على أنه خلق الخمر ، ويحث إخوانه الشحاذين أن يجتهدوا في حيلهم ليحصلوا فوراً على المال . ووجه الشبه بينهما وبين المقامات واضح قوى .

(٢) انظر كذلك المرجع السابق للدكتور مندور ص ٢٢ — ٢٦ ؛ وكذا :

J. M. Landau, *op. cit.*, p. 16-21.

تتقدم — على قدمها — خطوة واحدة حتى تكون فنية أو أدبية ؛ بل إننا لمع المعتقدين بأن مثل تلك المناظر هونت في نظر الجمهور من قيمة المسرحيات، وصرفت الناس عنها . فقد كانت تلك البابات الشعبية أبعد ما تكون عن الجد وعن الدين وعن الخلق ؛ على عكس ما نعرف من نشأة المسرح الدينية لدى الإغريق مثلاً ، ثم لدى الأوروبيين في عصر النهضة . لذلك كان المسرح ذا أثر عظيم وموضع تقدير من أولئك ، على حين شق طريقه في عسر إلى حياتنا الأدبية والفنية .

وقد وجدت المسرحيات العربية في الآداب الغربية الدعامة الحق لنشأتها ونهضتها . ومن المقطوع به أن الإيطاليين قد أسسوا ، في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مسرحاً كان ذا أثر في تهيئة أذهان المواطنين لفهم المسرحيات الحديثة والإقبال على مشاهدتها ، ولكن لا نعرف شيئاً عن موضوعات المسرحيات في ذلك المسرح^(١) .

وكان السبق الأول في ميدان المسرح العربي لسوريا ، في حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، وكانت سوريا في ذلك الوقت تشمل سوريا ولبنان وفلسطين كلها مجتمعة . وكان أول من بدأ المسرحيات العربية فيها هو « مارون النقاش » (١٨١٧ — ١٨٥٥) . وقد كانت ثقافته إيطالية فرنسية تركية ، إلى جانب ثقافته العربية . وقد أخذ عن الإيطاليين فن الإخراج ؛ ولكنه اعتمد في موضوع مسرحياته على الثقافة الفرنسية . وفي عام ١٨٤٨ عرض في بيته في بيروت ، وبمساعدة آخرين من أهله ، ترجمة لمسرحية « مولير » التي عنوانها : البخيل L'Avare ، بعد أن أضفى عليها صبغة عربية في أسماء الأشخاص والأماكن ، وجعل مناظرها غنائية ، تمثل على أنغام الموسيقى ، بحيث صارت بين الملهاة المحضة والملهاة الغنائية . والمسرحية الثانية له هي ملهاة : « أبو الحسن المغفل » ، وهي مأخوذة

(١) انظر J. M. Landau: *Studies in the Arab Theater and Cinema*, p. 52-55.

عن ألف ليلة ، و « أبو الحسن » هذا هو الذى نصبه هرون الرشيد خليفة يوماً واحداً — على حسب ألف ليلة وليلة — فوجد نفسه فى مغامرات لم يستطع أن يوفق بين مقتضياتها وحالته ، وهى أول مسرحية عربية أصيلة^(١) . والمسرحية الثالثة والأخيرة له هى ترجمة مسرحية « تارتوف » Tartuffe لموليير أيضاً ، وقد صنع فى تعريبها ما صنعه بمسرحية « البخيل » السابقة الذكر^(٢) .

وقد أتت إلى مصر ، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، جماعة تمثيل سورية على رأسها « سليم النقاش » ابن أخ مارون النقاش ، ومن هذه الجماعة « أديب إسحق » ، و « يوسف الخياط » . وقد قدّم هؤلاء ، منذ عام ١٨٧٦ وما يليه من أعوام ، مسرحيات ، فى القاهرة أو الاسكندرية ، أكثرها مترجم عن الفرنسية الكلاسيكية ، مثل مسرحية « أندروماك » و « فيدر » للشاعر الفرنسى « راسين » ومسرحية « هوراس » للشاعر « كورنى » ومسرحية « زنوبيا » Zénobie للشاعر الكلاسيكى الفرنسى « دو بنيك » l'abbé D'aubignac .

واستمرت المسرحيات السابقة وسواها تقدم للجمهور ، مع إضفاء الطابع الغنائى عليها ، ومع تغيير أسمائها بما يتفق والذوق العربى ، مما لا يهمنا الآن ذكر تفاصيله .

وقليل من تلك المسرحيات يستحق أن يدخل فى نطاق الأدب المسرحى ، لتهافت لغتها ، وتفاهة الفن المسرحى فى تأليفها . وظلت الحال كذلك حتى ظهرت مسرحية « مصرع كيلوباترا » لشوقى عام ١٩٢٧ ، فكانت بدء الأدب

(١) على الرغم من الشبه فيها بين شخصية « أبى الحسن » وشخصية ليلي Lélie فى مسرحية « موليير » التى عنوانها : L'Etourdi .

(٢) المرجع السابق ص ٥٦ — ٥٩ .

المسرحى الصحيح في لغتها الرفيعة ، وفي كثير من الجوانب الفنية التي توافرت فيها بالقياس إلى ما سبقها من مسرحيات عربية .

وفي ضوء ما أجهلنا من نشأة المسرحية العربية ، نورد هنا الخصائص العامة للأدب المسرحى العربى فى حدود ما له من صلات مع الآداب الأوروبية .

وطبيعى أن تكون الترجمة أسبق من التأليف الأصيل فى هذا الجنس الأدبى الجديد فى لغتنا . وقد كانت هذه الترجمة — فى أكثر حالاتها — حرة كل الحرية تجاه الأصل ، تغير أسماء ومواضعه ، وتحور فى الكثير من الأحداث بحيث تصبح مألوقة للقارىء أو المشاهد^(١) .

وهذه المسرحيات المترجمة اعتمدت أولاً على الأدب الفرنسى الكلاسيكى ، ثم اعتمدت — بعد ذلك — على المسرحيات الرومانتيكية الفرنسية فى الأعم الأغلب من حالاتها ، ثم الإنجليزية فى الحالات القليلة ؛ إلى جانب ترجمة مسرحيات « شكسبير » الذى هو أقرب إلى الرومانتيكيين فى خصائصه الفنية . ثم أخذت الترجمة تعنى بالدقة والوفاء للأصل ، وتشمل المسرحيات التى تمثل المذاهب المعاصرة من واقعية ووجودية

وأما فيما يخص المسرحيات الأصيلة غير المترجمة فقد كثرت وتنوعت اتجاهاتها ، وهى فى كل حالاتها لم تلتزم مذهباً معيناً ، بل تأثرت بالمذاهب كلها ، وقد تأثرنا أولاً بالكلاسيكية فى الموضوعات والنواحي الفنية ، وسرعان ما تأثرنا إلى جانبها

(١) من أمثلة هذه التغيرات تسمية « عطيل » بطل مسرحية « شكسبير » باسم : عطاء الله ؛ وحين ترجم نجيب الحداد مسرحية « هيرنانى » للشاعر الفرنسى : « فكتور هوجو » غير اسم « هرنانى » Hernani إلى « حمدان » ، واسم شخصية « دوناسول » Donasol إلى « شمس » . وبدل باسم : « دون كارلوس » Don Carlos اسم « عبدالرحمن » ، كما جعل عنوان المسرحية نفسها : « رواية حمدان » .

بالرومانتيكية في المسرحيات ذات الطابع العاطفي ، وفي المسرحيات التاريخية التي تشيد بالماضي الوطني ، أو الماضي القومي^(١) .

ونلاحظ كذلك في الاتجاهات العامة لمسرحياتنا أن الملاحى أكثر رواجاً من المأسى ، وذلك أن جمهورنا ، فى حياته العامة القاسية ، يقصد إلى المسرح للاسترواح لا للتعلم . ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة . ولذلك كثيراً ما تتحول المأساة إلى « ملىودراما » تعتمد على إثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة من عرض أحداث مروعة ، ومن الاعتماد على الوقائع أكثر من الاعتماد على المواقف الفنية .

ومن المسرحيات اللاهية ما يعالج مسائل الأمرة ، أو بعض المسائل الاجتماعية ، مثال ذلك مسرحية « حفلة شامى » لمحمود تيمور ، وفيها ينعى على الجيل الجديد تقليده للغربىين فى توافه الأمور ، وحذلقلته فى هذا التقليد السطحى . وعلى الرغم من أصالة هذه المسرحية وعمق معناها ، قد تأثر مؤلفها بملهاة « المتفهبقات المضحكات » Les Précieuses Ridicules للشاعر الفرنسى « مولىير » ، فى لغتها وطريقة الحوار فيها .

وأعقب ذلك ظهور المسرحيات الرمزية فى أدبنا . والمسرحيات الرمزية المحضة قلما يتذوقها جمهورنا . على أن كتاب المسرحيات الرمزية فى الغرب قلما نجحوا فيها ؛ ذلك لغلبة الطابع التجريدى عليها وفقرها فى تعمق النواحي النفسية . ومثال

(١) من هذه المسرحيات مسرحية : « لىلى ابنة النعمان والأكاسرة » للكاتب السورى : يوسف الحائك ، وفيها يصف حرب الفرس ضد النعمان ملك الحيرة ، وكيف رفضت ابنته الزواج من ولى عهد الفرس ، ثم يصف انتصار العرب ، ويدعوهم للوحدة العربية الكريمة ، انظر المرجع السابق ص ١١٥ — ١١٦ .

وقد كانت مسرحيات شوقى كلها — ما عدا مسرحية الست هدى — تاريخية ، تقصد إلى الإشادة بالماضى القومى أو الوطنى ، وهذه كلها نزعاءت نمت وازدهرت فى عصر الرومانتيكيين ، وطبعت بطابعهم الفنى .

هذه المسرحيات الرمزية المحضة عندنا مسرحية : « مفرق الطريق » لبشر فارس عام ١٩٣٧ ، وفيها يدور حوار بين فتاة اسمها : « سميرة » ، رمز الروح الدائبة في البحث عن الحقيقة ، ولكنها مقيدة بقيود المادة والعالم المادى بشروره ونقائصه ، وبين فتى قريب منها فى السن ، وليد المجتمع ، لا يستطيع أن يرقى لفهم المعانى المثلى التجريدية . والصراع فكرى محض بين الماديات والتجريدات ، وبين نور العقل وظلمات العواطف ، فى صلتيهما بالروح . ورمزية بشر فارس فى هذه المسرحية تذكر برمزية « ثرلين » وبنزعة « بودلير » الرمزية^(١) .

وقد حرص الأستاذ توفيق الحكيم على خلط الطابع الرمزي لبعض مسرحياته بقضايا اجتماعية عامة ، أو آراء فلسفية فى صلة الفرد بالمجتمع . كما فى مسرحيته : « أهل الكهف » ؛ فليس المجال الغيبي فيها سوى قالب إيحائى عام يذكرنا بكثير من خصائص بعض مسرحيات « مترلنك » Maeterlinck البلجيكي . وهو من أبرع من نجحوا فى المسرحيات الرمزية فى أوربا ؛ وكما فى مسرحية « نهر الجنون » لتوفيق الحكيم أيضاً ، وفيها يمتنع الملك ووزيره من الارتواء من نهر الجنون الذى يرده أفراد الشعب جميعاً ، فيجنون ؛ ولكن سرعان ما يصبح الملك والوزيرها المجنونين فى نظر الشعب ، فيضطران بذلك إلى ورود نفس النهر . وهى أسطورة لعل توفيق الحكيم أراد أن يصور بها طغيان المجتمع وسيطرته على الفرد ، وهى قضية رومانتيكية ، كما هى قضية الوجوديين ومن لف لفهم اليوم^(٢) .

وقد وَجَدَ المسرح الواقعى العربى فى الأستاذ محمود تيمور رائداً له .

(١) وقد ترجمت مسرحية بشر فارس هذه إلى الفرنسية عام ١٩٥٠ ، وإلى الألمانية عام ١٩٥١ ؛ انظر : J. M. Landau, *op. cit.*, p. 123-124.

(٢) وقد ترجمت إلى اللغة الفرنسية ، انظر المرجع السابق ص ١٤٥ .

وهو — إلى جانب أصالته في دقة ملحوظاته لشئون المجتمع ، وبراعته في صف آفاته^(١) — متأثر في وجهته الفنية العامة بنوع واقعية « جى دى موياسان » ثم بالواقعية الأوربية جملة .

ذلك ما يخص الخطوط الكبيرة التي يضعها نصب عينيه من يحاول القيام بدراسات مقارنة لجنس المسرحية الأدبي . وهو الذي أخذناه عن الآداب الأوربية ، وقد أخذ يتأصل في أدبنا ، ويؤدي رسالته الإنسانية والفنية في نطاق ما ذكرناه من اتجاهات عامة لا سبيل هنا إلى تفصيلها .

٣ — الخرافة ، أو الحكاية على لسان الحيوان :

وهي حكاية ذات طابع خلقى وتعليمي في قالبها الأدبي^(٢) الخالص بها . وهي تنحو منحى الرمز في معناه اللغوي العام ، لا في معناه المذهبي ؛ فالرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة ، في حين يتتبع كذلك الصور الأخرى العميقة التي تترأى خلف هذه الشخصيات الظاهرة . وغالباً ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد ، ولكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات إنسانية تتخذ رموزاً . لشخصيات أخرى .

(١) وقد سبق أن سلا له بملهاة « حفلة شاي » انظر ص ١٦٧ من هذا الكتاب ، وكذلك مسرحيته السماء « المنجأ رقم ١٣ » التي ظهرت لأول مرة عام ١٩٤١ .

(٢) واسمها في اللاتينية Fabula أى الحكاية أو الخرافة ، وأصبحت هذه الكلمة اللاتينية في اللغة الفرنسية وفي الإنجليزية : Fable واسمها في اليونانية Apologos أى حكاية ذات مغزى خلقى . واسمها الدينى المسيحى على حسب الإنجيل Parabola ، وهي كلمة دينية معناها الأصل : المقارنة . ثم إن صاحب الفهرست ومن نحا نحوه يسمونها في العربية : الخرافة .

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية في الشعوب البدائية قبل أن ترتقى من الحالة الشعبية (الفولكلورية) إلى المكانة الأدبية الفنية . وأدنى صورها في هذه الحالة أن تفسر ظواهر طبيعية تفسيراً ميتافيزيقياً أسطورياً^(١) على حسب عقائد الشعب ، أو تبين أصل ما سار بين العامة^(٢) من أمثال . وحيث تجري هذه الخرافات والأساطير الشعبية مجرى الحقائق ، ولا يكون لها معنى رمزي في صورته التي تحدثنا عنها . وإذن لا نندرج مثل هذه الأساطير والخرافات في الجنس الذي نحن بصدد الحديث عنه ، مهما أجيبت صياغتها الأدبية ؛ ولكنها هي الأصل البدائي لنشأته .

أما حين ترتقى هذه الأساطير والحكايات ، ويتوافر لها ما ذكرناه قبل من معنى ، فإنها تؤلف الجنس الفني المقصود هنا .

فأى الشعوب كان الأسبق في اختراع حكايات هذا الجنس الأدبي ، بحيث انتقلت منه إلى غيره من الشعوب ؟ خلاف كبير بين الباحثين .

(١) مثل أسطورة « نارسيسوس » Narcissus عند اليونان ، وهو الفتى الجميل الذي ابتلته الإلهة « أفروديت » بحبه نفسه ، وولوعه بالنظر إلى صورته في الماء ، وفي سبيل حصوله على هذه الصورة مات غرقاً ، ونحول إلى زهرة (هي زهرة النرجس) ولذلك تحب هذه الزهرة الماء ، وتنمو عن الشطآن . فهذه خرافة تفسر ظاهرة طبيعية — ومثل ذلك أيضاً الخرافات المتصلة بالمسخ أو بالتناسخ عند أكثر الشعوب في عهودها الفطرية ، ولها صلة بالعقيدة .

(٢) من أمثال ذلك ما يحكيه الميداني (يجمع الأمثال ج ٢ ص ١٣) : « هذا مما زعمت العرب على ألسن البهائم ، قالوا : إن الأرنب التفتت تمره ، فاختلسها الثعلب فأكلها . فانطلقا يختصمان إلى الصب . فقالت الأرنب : يا أبا الحسل [الحسل ولد الصب] وأبو الحسل كنية الصب [— فقال : سمياً دعوت . — قالت : أتيناك لنختصم إليك — قال : عادلاً محكماً — قالت : فاخرج إلينا — قال : في بيته يؤتى الحكم — قالت إني وجدت تمره — قال : حلوه وكلوها — قالت : فاختلسها الثعلب — قال : لنفسه بغى الخير — قالت : فاطمته — قال : بمحكك أخذت — قالت : فلطمني — قال : حر انتصر — قالت : فاقص بيننا — قال : قد قضيت — فذهبت أقواله كلها أمثالا » .

فيرى بعضهم أنها يونانية الأصل ، في صورتها الفنية ، كما عرفت في حكايات « إيسوبوس » (Aesop (Aisopos) (في القرن السادس قبل الميلاد) ؛ بل قد عرفت هذه الخرافات في الأدب اليوناني قبل ذلك عند الشاعر « هيزيودس »^(١) (حوالي القرن الثامن قبل الميلاد) ثم عند « ستيسيكورس »^(٢) (في القرن السادس قبل الميلاد) — وإذن يحتمل أن تكون الخرافات المشتركة بين الهنود واليونان قد سرت من الآخرين للأولين ، وبخاصة بعد فتوح الاسكندر الأكبر في الشرق (٣٥٦ — ٣٢٣ ق . م) ، وبتأثير الحكومات التي أقامها على أثر فتوحاته الواسعة^(٣) .

على حين يرى آخرون من الباحثين أن الهند أسبق إلى هذه الحكايات من اليونان . ففي كتاب « چاتاكا » — وهو الكتاب الذي يحكى تاريخ تناسخ « بوذا » في أنواع من الموجودات قبل وجوده الأخير مؤسساً للديانة البوذية — حكايات كثيرة عن أنواع وجود « بوذا » في صور الحيوانات والطيور . وترجع بعض حكايات ذلك الكتاب إلى قرون طويلة قبل ميلاد المسيح ، قد تبلغ سبعة أو أكثر .

على أن بعض الحكايات المصرية القديمة على لسان الحيوان يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد (مثل قصة السبع والفأر التي وجدت على ورقة بردى) . ولا يبعد ، إذن ، أن تكون هذه الحكايات المصرية هي التي أثرت في هذا الجنس في الأدبين الهندي واليوناني معاً^(٤) .

(١) Hesiod (Hesiodos) ، وقد ألف خرافة : « الباز والبلبل » .

(٢) Stesichorus وله خرافة : « النسر والثلث » — انظر في ذلك :
Laffont-Bompiani, op. cit., II, p. 313

(٣) من أصحاب هذا الرأي « حاستون پارى » ، انظر :
Gaston Paris: *La Poésie du Moyen-Age*, II, 88.

Chamber's *Encycl.*, beast-fable

(٤) انظر :

ولا سبيل إلى القطع برأى في هذه المسألة ، فهذه الحكايات — كما قلنا — تنشأ شعبية أو أسطورية ، ثم تأخذ في الارتقاء إلى المكانة الأدبية ، فتتبادل الصلات مع الآداب الأخرى . وليست لدينا أدلة تاريخية توضح لنا كيف تبودلت هذه الصلات . ولا يبعد أن تكون مصر والهند واليونان كلها قد أعطت وأخذت فيما يخص هذا الجنس الأدبي في وقت معاً طوال العصور . وإنما يهمنا في دراستنا المقارنة أن نتبع ، إجمالاً ، نمو هذا الجنس الأدبي وخصائصه العامة في الآداب الشرقية والغربية ، وكيف أخذنا من ذلك كله في أدبنا القديم والحديث .

ففيما يخص الآداب الشرقية ، كان الطابع الأدبي غالباً على حكايات الحيوان فيها . وأقدم الآداب الشرقية التي عرفنا الكثير عن حكاياتها هو الأدب الهندي . وفي كتاب « چاتاكا » السابق الذكر أنواع تشابه تربط ما بينه وبين الكتاب الهندي الآخر : « تانتر أخيايكا » Tantrâkhyâyika ، وهو أصل للكتاب الهندي الثالث : « پنچ تانتر » Panctantra أو « القصص الخمسة » ، وترجع نصوص الكتابين الهنديين الأخيرين إلى ما بين القرنين الثاني والخامس الميلاديين . وقد وصل إلينا كذلك كتاب هندي متأخر عنهما هو « هيتوپاديسا » يرجع تدوينه إلى القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين . وهو أهم كتاب هندي قلد فيه كتاب « پنچ تانتر » في حكاياته وطريقته .

وحكايات الحيوان في الكتب الهندية السابقة كلها ذات طابع انفرادية . فمن خصائصها الفنية طريقة التقديم للحكايات بالتساؤل والاستفهام ؛ ومنها كذلك تداخل الحكايات ، فكل حكاية رئيسية تحوى حكايات فرعية ، وكل واحدة من الحكايات الفرعية قد تحتوى على حكاية أو أكثر متداخلة فيها . ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة ، أو حيوانات جديدة في القصة ، دون انقطاع ولأدنى مناسبة . وثالث هذه الخصائص أن الكاتب فيها يتناسى الرموز ، أى

الشخصيات أو الحيوانات التي جعلها رموزاً للناس في سلوكهم ، فيسهب في الحديث عن الرموز إليهم من الناس ، غافلاً عن شخصياته الرمزية .

وقد كان الأدب الإيراني القديم صلة بين الأدب الهندي والأدب العربي فيما يخص هذا الجنس الأدبي . ففي عهد « خسرو أنوشروان » (القرن السادس الميلادي) قد حصل طيبيه الخالص « برزويه » على نسخة من كتاب « بنج تانثرا » الهندي ، ونقله إلى اللغة البهلوية ، وأضاف إليه قصصاً أخرى لم تقف بعد على مصادرها كلها . والحيوانات الرئيسيان في ذلك الكتاب من فصيلة ابن آوى ، ويسميان « كاراتاكا » Karataka و « داماناكا » Damanaka ومنهما استخراج اسم الكتاب الفارسي^(١) « كليله ودمنه » الذي ترجمه عبد الله بن المقفع من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية حوالي منتصف القرن الثامن الميلادي .

وفي الأدب العربي القديم ، كانت ترجمة عبد الله بن المقفع هذه سبباً في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية . ذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل « كليله ودمنه » كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال^(٢) ، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم ، أي ذات طابع ديني يتصل بالعقائد^(٣) . وأما ما عدا هذين فتأخر عن كليله ودمنه ومتأثر به^(٤) . وفي

(١) انظر : M. H. Massé: *Les Versions Persanes des Contes d'Animaux*, dans: *L'Ame de l'Iran*, Paris, 1951, p. 129-130.

(٢) كما في « جمهرة الأمثال » للعسكري ، وفي « مجمع الأمثال » للبيداني ، وسبق أن أوردنا ثلاثاً منها هامش ص ١٧٠ من هذا الكتاب .

(٣) مثلاً في الحكايات المروية عن أمية بن أبي الصلت ، كما في قصة الحمامة والغراب في سفينة نوح (انظر : الملاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ٣٢٠ — ٣٢٤) والقصة في سفر التكوين ، إصحاح ٨ آية ٦ — ١٢ (انظر الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان في الأدب العربي ، ص ٦٤ — ٦٥) .

(٤) مثلاً قصة البازي والديك التي يضربها « المورياتي » لجلسائه (الملاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ٣٦٠ — ٣٦٣ تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون) .

كتاب « كلیلة ودمنة » تتمثل الخصائص الفنية الهندية السابقة الذكر .

وكان كتاب « كلیلة ودمنة » ذا أثر قوى فى الأدب العربى القديم فى العصر العباسى . ذلك أن جعفر بن خالد البرمكى كلف عبد الله بن الأهوانى أن يترجمه له مرة ثانية ، ثم صاغه شعراً — فى نحو أربعة عشر ألف بيت — أبان بن عبد الحمید بن لاحق للبرامكة أيضاً . وحاكاه فى ذلك شعراء آخرون ، منهم على ابن داوود ، و بشر بن المعتز ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحمید ، نقلها الصولى فى كتابه : « الأوراق » .

ولم يقف حظ هذا الكتاب عند الترجمة شعراً أو نثراً ، فقد نسج آخرون على منواله . فآلف سهل بن هرون كتاباً سماه « ثعلة وعفراء » هو محاكاة لكتاب « كلیلة ودمنة » . وقد حاكى على بن داوود ، بدوره ، سهل بن هرون فى كتاب له سماه : « كتاب النمر والثعلب » ، ولم يصلنا شئ من هذه الكتب أيضاً^(١) .

ومن نسجوا على منوال « كلیلة ودمنة » إخوان الصفاء فى رسائلهم ، وقد نقلوا هذا الجنس الأدبى من المغزى الاجتماعى إلى الميدان الفلسفى . فآلفوا محاكاة طويلة بين الإنسان والحيوان أمام ملك الجان ، وأطالوا فى مرافعة الخصمين من الإنسان والحيوان ، ليشوا فى تلك المرافعة أفكارهم الفلسفية^(٢) .

ثم توالى نظم الكتاب بعد ذلك فى عصور مختلفة ، ومن ذلك كتاب :

(١) ابن النديم : الفهرست ، ص ١١٨ — ١١٩ ، ١٦٢ — ١٦٣ ، ٣٠٤ — ٣٠٥ ، وكذا : السعوى : مروج الذهب ، طبعة باريس ١٨٦١ ، ج ١ ص ١٥٩ — وكذا :

Inostransev: *Iranian Influence on Moslem Literature*, p. 32-33.

De Sacy: *Notices sur les Manuscrits*, vol. 10, p. 168-170. ثم :

(٢) انظر رسائل إخوان الصفاء ، طبعة القاهرة ١٩٢٨ ، ج ٢ ، ص ١٧٣ — ٣١٧ ، وتاريخ هذه الرسائل يرجع إلى القرن الرابع الهجرى .

« نتائج الفطنة^(١) في نظم كلية ودمنة » للشریف بن الهبارية المتوفى عام ٥٠٤ هـ ، وكان وزيراً للسلطان « ألب أرسلان^(٢) » . ولنفس المؤلف كتاب ثان حاكى فيه كلية ودمنة وسماه : « كتاب الصادح والباغم » . وقد تأثر في الباب الأول منه : باب الناسك واللص الفاتك ؛ بكتاب « كلية ودمنة » ثم تأثر في الباب الثاني منه : باب البيان ومفاخرة الحيوان ؛ برسائل إخوان الصفاء فيما ذكره من محاكمة الإنسان والحيوان . وأما الباب الثالث : باب المحاورة بين الحمامة والظبية ؛ فهو أبيات من الحكم أتى بها تعقيباً على حكايات من كلية ودمنة . وينسب إلى نفس المؤلف كتاب آخر يسمى : « درر الحكم في أمثال الهنود والعجم » . وينسب الكتاب الأخير أيضاً لعبد المؤمن بن الحسن الصاغانى من رجال القرن السابع الهجرى . ومنه نسخ خطية في مكتبة « فينا » و « ميونيخ » . وكان آخر من نظموا الكتاب جلال الدين النقاش من رجال القرن التاسع الهجرى . وتوجد نسخة من كتابه في المتحف البريطانى وأخرى في بيروت^(٣) .

وقد تأثر بكليلة ودمنة محمد بن أحمد بن ظفر ، في كتابه النثرى : « سلوان المطاع في عدوان الأتباع » ، وحكايات الحيوان فيه قليلة ، ذات صبغة دينية ، ولكن تأثير « كلية ودمنة » فيها واضح كل الوضوح .

ثم جاء ابن عربشاه (أحمد بن محمد بن عبد الله) (المتوفى عام ٨٥٤ هـ) ، وترجم كتاب : « فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء » على لسان الحيوان . وهو فى الحقيقة ترجمة أدبية حرة لكتاب : « مرزبان نامه » الذى دون فى الأصل

(١) وقد نشر في لبنان عام ١٩٠٠ .

(٢) ابن خلكان : وفيات الأعيان ج ٢ ص ١٩ .

(٣) انظر : الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ص ١٣٧ ،

باللهجة الطبرستانية في القرن الرابع الهجري (القرن العاشر الميلادي ^(١)) ؛ ثم ترجم إلى الفارسية الحديثة ، ترجمه إليها « سعد الدين وراويني » ، في أوائل القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وقد سار في تلك الترجمة على نهج « أبي المعالي نصر الله » الذي ترجم إلى الفارسية أيضاً كلية ودمنة العربية لابن المقفع ^(٢) ، فكانت ترجمته نثراً فنياً ، يقرب من الشعر المنثور .

وعن « مرزبان نامه » ترجم ابن عربشاه كتابه السابق الذكر ، في أسلوب أدبي يقرب من أسلوب « وراويني » في الفارسية . وابن عربشاه له كتاب آخر مترجم أيضاً يسمى « مرزبان نامه » ، بسيط في أسلوبه ، ولعله أقرب إلى الكتاب في لهجته الطبرستانية الأصلية التي لم يعد لها وجود اليوم .

وكتاب ابن عربشاه آخر كتاب في هذا الجنس الأدبي في اللغة العربية قبل العصر الحديث .

وقد أثرت العربية ، بدورها ، في الفارسية الحديثة تأثيراً عميقاً في هذا الميدان . إذ كان قد فقد الأصل البهلوي الذي ترجم عنه ابن المقفع . فأصبح كتاب « كلية ودمنة » العربي ، على حسب ترجمة ابن المقفع له ، أصلاً لكل ترجمة في اللغات الأخرى لهذا الكتاب ^(٣) . ومن هذه الترجمات الفارسية ترجمة أبي المعالي نصر الله حوالى عام ١١٤٤ م . وقد سبق الكلام عن طريقته في ترجمته . ثم ترجمه مرة ثانية إلى

(١) قد قما في هذا بتحقيق طويل في رسالتنا الأولى في السربون : تأثير النثر العربي في النثر الفارسي ، ولا تطبع بعد ، ولا مجال للأطالة بذكره هنا . وإلى هذا الكتاب في لهجته الطبرستانية أشار عنصر المعالي كيكالوس بن وشمكير في مقدمة كتابه الفارسي الشهير : قابوس نامه .

(٢) انظر في هذا الكتاب ص ١١٩ ؛ وفي رسالتنا السابقة الذكر رجحنا أن يكون هذا الكتاب الطبرستاني الأصل محاكاة لكتاب كلية ودمنة في بحث طويل لا مكان له هنا .

(٣) قد ترجم هذا الكتاب إلى نحو ستين لغة ، كان الأصل العربي أساساً مباشراً أو غير مباشر لها .

الفارسية في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي «حسين واعظ كاشفي»، وسمى ترجمته: «أنوار سهيلي». وبهذه الترجمة الأخيرة تأثر «لافوتين» الفرنسي فيما يخص هذا الجنس الأدبي، كما سنرى.

وقبل أن نتحدث عن التأثير العربي في حكايات «لافوتين»، نجمل القول في نشأة هذا الجنس الأدبي وتطوره في الآداب الغربية:

قد نشأ جنس الحكاية على لسان الحيوان في الآداب الغربية نثراً، ثم سرعان ما صار شعراً، وغلب طابع الشعر عليه. وقد سبق أن ذكرنا أنه كان معروفاً قبل «إيسوپس» عند اليونان، ولكنه هو الذي اشتهر به في الأدب اليوناني^(١). وقد ألف حكاياته نثراً. وكان هذا الجنس ذا قيمة كبيرة لدى اليونان في زمن «أرسطو». وكثيراً ما كان يستشهد به الخطيب في المرافعات القضائية^(٢). وبعد «إيسوپس» أتى «بابريوس» (Babrius) (القرن الأول الميلادي)، فنظم شعراً مائة وثلاثاً وعشرين حكاية من حكايات «إيسوپس».

وقد أثر الأدب اليوناني في الأدب اللاتيني فيما يخص هذا الجنس الأدبي. فعلى الرغم من أصالة الشاعر اللاتيني «هوراس» (٦٥ — ٨ ق. م) في رسائله (Epistulae) وهجائه (Satyrae) — وبخاصة في الهجاء الذي اعتبره «كانتيليان» جنساً أدبياً استقل بخلقه الرومان^(٣) — نجد أنه يدخل، فيما كتب، حكايات على لسان الحيوان يسير فيها على نهج اليونان؛ ولكن تظهر أصالته في إضفاء طابع السخرية اللاذعة في حكاياته على لسان الحيوانات التي يتخذها رمزاً للناس.

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٧١.

(٢) أرسطو: الخطابة، الكتاب الثاني ١٣٩٣ ص ٨ وما يليه.

(٣) Horace: *Inst. Orat.*, X, 1, 93 — هذا ويطلق على رسائل «هوراس»

وهجائه معاً اسم: (sermone).

وحكاياته هذه شعر لاثّر . وبعده أتى الشاعر اللاتيني الآخر : « فيدروس »
Phaedros (٣٠ ق . م — ٤٤ م) ، فنظم مائة وإحدى وعشرين حكاية ،
يحاكى فيها « إيسوپس » ، ولكنه يعبر فيها ، مع ذلك ، عن مظالم الحياة السياسية
والاجتماعية في عصر الامبراطور « تيريوس » (١٤ — ٣٧ م) وفي عصر « كاليجولا »
(٣٧ — ٤١ م) . وقد ضاق بهذه المظالم واتخذ من هذا الجنس الأدبي طريقاً
للتخفيف عن آلامه في شعوره بها . وأثرت هذه الحكايات اليونانية واللاتينية
في أدب العصور الوسطى الأوربية ، وطالما ترجمت أو حوكت من الشعراء
والكتاب ، مما لا يهمنا هنا الإطالة فيه .

واتهى هذا الميراث في ذلك الجنس الأدبي إلى « لافوتين » الفرنسي
(١٦٢١ — ١٦٩٥) ، فتأثر به ، وحاكاه ، وأخذ كثيراً من موضوعاته عن
سابقه وبخاصة من اليونانيين واللاتينيين . ولكنه بلغ بهذا الجنس الأدبي أقصى
ما قدر له من كمال فنى . فقد راعى الأسس الفنية العامة التي لحظها النابغون في ذلك
الجنس الأدبي من سابقه ، ثم امتكمل هذه القواعد الفنية ، وبرز فيها حتى
صار مثالا لمن حاكوه في الآداب جميعاً . ونجمل القول الآن في هذه القواعد الفنية .

من القواعد الفنية ، في هذا الجنس الأدبي ، الحرص على التشابه بين الأشخاص
الخيالية والأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية . فيختار الكاتب صفات
أشخاصه الأولى بحيث تثير في ذهن القارئ الشخصيات الثانية . فلا ينبغي أن
يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها حتى ينسى القارئ
صفات الشخصيات الرموز إليهم من الناس ، ولا أن ينسى الرموز فيتحدث عن
الشخصيات الرموز إليهم حتى يغفل القارئ عن هذه الرموز التي هي وسائل
الإثارة الفنية . بل يجب أن يختار خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون

كالتقناع الشفاف ، تتراءى من ورائه الشخصيات المقصودة^(١) .

ونلاحظ في حكايات « كليله ودمنة » أنه غالباً ما ينسى المؤلف فيها الرموز ، فيطيل الحديث عن الرموز إليهم ، بحيث تنطمس أدوار الرموز في الحكاية^(٢) . وإلى هذه القاعدة الفنية العامة ، أضاف « لافونتين » — في بقده ونظمه — قواعد أخرى دقيقة :

فيري « لافونتين » أن « الحكاية الخلقية على لسان الحيوان ذات جزأين ، يمكن تسمية أحدهما جسماً والآخر روحاً . فالجسم هو الحكاية ، والروح هو المعنى الخلقى^(٣) » . ولكي يشف الجسم عن الروح لا بد من إجادة تصويره تصويراً يثير كل ما للروح من خصائص . ولذا حرص « لافونتين » على توافر المتعة الفنية في حكايته ؛ بحيث يصور في شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية ، ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التي تتوارد لتوضيح الفكرة العامة ، « حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره ، ويفكر أحاسيسه^(٤) » . وبذلك تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الفني واضحة من تلقاء ذاتها .

وقد حرص « لافونتين » على تصوير الشخصيات حية قوية في أدق صفاتها المثيرة للفكرة ، وعلى تطوير هذه الشخصيات على حسب الحدث ، في شكل درامي ، يهيء « لافونتين » مجال الحدث فيه بالوصف المتصل أوثق اتصال بالحدث . بحيث يمكن أن يقال إنه راعى في حكاياته قواعد المسرحية في صورة

(١) انظر J. Suberville: *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, p. 332-333.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٧٢ — ١٧٣ .

(٣) انظر La Fontaine: *Fables*, éd. des Belles-Lettres, Préface, p. 12.

(٤) انظر Taine: *La Fontaine et ses Fables*, Paris 1947, p. 319.

مصغرة كما سبق أن نبه لها « أرسطو »^(١) ؛ بل إنه راعى الواقع في رسم الصور الخلقية ، ليزيد شخصياته حيوية وقوة ، ولم يلجأ إلى تصوير الخلق المثالي الذي قد يعز وجوده . ومثال ذلك حكاية « الذئب والحمل » مثلاً ، لتصوير بطش القوى بالضعيف . على أن المعنى الخلقى يبرز من وراء ذلك قوياً بالغ القوة . وموجز القول أن الإطار العام الذي تصور فيه مجالات الأحداث أو نفسيات الأشخاص يسير بالحدث في تطور محكم ، بحيث تؤدي كل كلمة وجملته وظيفتها الفنية فيه^(٢) .

وقد سبق أن ذكرنا أن « لافوتين » تأثر بمن سبقوه ممن ألفوا في هذا الجنس الأدبي من اليونانيين واللاتينيين .

وقد تأثر كذلك بالأدب العربي في « كلية ودمنة » على حسب ترجمتها الفارسية . وذلك أن « لافوتين » كان يتردد على نادى : « مدام دى لا سابلير » Mme de la Sablière (١٦٣٦ — ١٦٩٣) . وكان من أعضاء ذلك النادى الطيب الرحالة « برنيه » Bernier (١٦٢٠ — ١٦٨٨) . وهو الذى لفت نظر الشاعر إلى كتاب ترجم من الفارسية إلى الفرنسية عام ١٦٤٤ ، وعنوانه بالفرنسية : « كتاب الأنوار ، أو أخلاق الملوك ، تأليف الحكيم الهندى « پلپاي » [= بيديا] ، ترجمه عن الفرنسية « داوود مهيد الأصبهاني » ؛ ولكن المترجم الحقيقى لهذا الكتاب^(٣) هو « جيلبير جولمان » Gilbert Gaulmin مستشار الدولة

(١) لهذه القواعد انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الفصل الثانى من الباب الأول .

(٢) لا يتسع المجال هنا للاطالة في فن « لافوتين » انظر :

Taine, op. cit., p. 320 et sq.

(٣) اسم هذا الكتاب بالفرنسية هو :

Le livre des Lumières ou la conduite des Rois, composé par le sage Pilpay, indien, traduit en français par David Sahid d'Ispahan.

الذى كان على علم باللغات الشرقية ، وقد استعان بالفارسي الذى ذكر على أنه المترجم . وذلك الكتاب الفرنسى ليس سوى ترجمة حرة لكتاب حسين واعظ كاشفى الفارسي الذى ذكرناه من قبل^(١) ، والكتاب الأخير ترجمة حرة فى نثر فنى لكتاب عبد الله بن المقفع : « كليله ودمنة » ، كما سبق أن أشرنا^(٢) .

وعن هذا الكتاب اقتبس « لافوتين » نحو عشرين حكاية أدخلها فى حكاياته الأخيرة التى نظمها على لسان الحيوان . يقول « لافوتين » فى مقدمة الجزء الثانى من حكاياته : « ليس من الضرورى فيما أرى . . . أن أذكر المصادر التى أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة ، غير أنى أقول اعترافا بالجميل : إني مدين فى أكثرها للحكيم الهندى « پلپاي » الذى تُرجم كتابه إلى كل اللغات^(٣) . » على أن « لافوتين » لم يأخذ من الكتاب السابق سوى مادة موضوعاته ، ثم تصرف فيه على حسب مقتضيات فنه الذى أوجزنا فيه القول من قبل .

وفى أواخر القرن التاسع عشر ترجم محمد عثمان جلال (المتوفى عام ١٨٩٨ م) كثيراً من حكايات « لافوتين » فى كتاب له سماه : « العيون اليواقظ فى الحكم والأمثال والمواعظ » فى شعر عربى مزدوج القافية . ولكن ترجمته حرة لا تنقيد بالأصل ، يمتصر فيها أما كن الحكاية ، أو يجعلها تجري فى بلد عربى ؛ ويضفى على نصائحها طابعاً دينياً يقتبسه من القرآن أو الحديث . وفيها قليل من الحكايات العامية فى صورة زجل . وبعده ألف إبراهيم العرب كتاب خرافات على لسان الحيوان

(١) انظر ص : ١٧٧ من هذا الكتاب وكذا :

M. H. Massé: *Dans l'Ame de l'Iran*, p. 131. — Roger Picard: *Les Salons Littéraires et la Société Française*, New-York, 1943, p. 106-108.

La Fontaine: *Fables*, éd. op. cit., Introduction par F. Gohin, وكذا :
p. xxxv-xxxvii.

(٢). انظر هذا الكتاب ص ١٧٦ — ١٧٧

(٣) انظر : La Fontaine: *Fables*, éd. op. cit., II, p. 9.

أسماء : « آداب العرب » . وهو شعر أيضاً ، سار فيه على طريقة « لافوتتين » .
ومن هذا يتضح أن هذا الجنس الأدبي قد انتهى إلى أدبنا الحديث في صورته
الغربية ، فإذا كنا قد اقتبسنا فيه بعض موضوعات من أدبنا العربي القديم أو من
« كليله ودمنة » ، فإن أسسه الفنية ظلت محاكاة لحكايات « لافوتتين » .
وأعظم من برع في هذه الحكايات في أدبنا الحديث ، وجارى في فنه
« لافوتتين » ، هو « أحمد شوقي » الذي بلغ بهذا الجنس في أدبنا الحديث أقصى
ما قدر له من كمال حتى اليوم . وقد تطلع شوقي إلى تزويد الأدب العربي بهذا
الجنس الأدبي على طريقة « لافوتتين » الفنية حين كان يكمل دراساته في أوروبا^(١) .
وقد والى الجهد في هذا الميدان حتى كان خير من حاكي « لافوتتين » في العربية في
جميع خصائصه الفنية . وأمام من يريدون المقارنة بينهما في هذا المجال موضوع خصب
للدراسة . ويمكن تطبيق ذلك بالمقارنة بين فن « لافوتتين » ، على حسب ما أوجزنا
فيه القول من قبل ، وفن شوقي ، في هذه الحكاية على لسان الدجاج لشوقي ، يقصد
فيها إلى تنبيه الوعي القومي لدى المواطنين إلى خطر الغفلة والغرة في علاقتهم بالأجنبي
الدخيل . وكانت تلك قضية عصره . يقول شوقي :

بيننا ضعاف من دجاج الريف	تخطر في بيت لها ظريف
إذ جاء هندي كبير العرف	فقام في الباب مقام الضيف
يقول : حيا الله ذى الوجوها	ولا أراها أبداً مكروها
أتيتكم أنشرفيكم فضلى	يوماً ، وأقضى بينكم بالعدل
وكل ما عندكم حرام	على ، إلا الماء والنعام
فعاود الدجاج داء الطيش	وفتحت للديك باب العش
فجال فيه جولة المليك	يدعو لكل فرخة وديك

(١) انظر : أحمد شوقي ، مقدمة الشوقيات ، طبعة ١٨٩٨ .

وبات تلك الليلة السعيدة ممتعاً بداره الجديده
وباتت الدجاج فى أمان تحلم بالذلة والهوان
حتى إذا تهلل الصباح واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح يقول : دام منزلى المليح !
فانتبهت من نومها المشثوم مدعورة بصيحة الغشوم
تقول : ماتلك الشروط بيننا غدرتنا ، والله ، غدرأ بينا !!
فضحك الهندى حتى استلقى وقال : ما هذا العى ؟ يا حقى !
متى ملكتم ألسن الأرباب قد كان هذا قبل فتح الباب

فشوقى فى الحكاية السابقة يصف الجمل ، ويهيهىء فى وصفه لجرى الحدث
بين المخلوقات الضعيفة المغتره وهذا الدخيل القوى المحتال . وكل كلمة من الكلمات ،
وكل جملة من الجمل ، يختارها شوقى ، فى عناية ، لتصف الحال النفسية لكل من
الفريقين . وعلى الرغم من أن هذه الصفات مميزة لأصحابها ، ومصورة للدجاج
بوصفها رمزاً ، فإنها تتراسل مع صفات المواطنين المقصودين فى موقفهم من الأجنبي
الدخيل . ولهجة الديك فى تظاهره بالضعف ، وزعمه الرغبة فى الخير ، وتوكيده أن
إقامته موقوتة ، تتفق تماماً مع وعود الانجليز لذلك العهد ولهجتهم مع المصريين .
ثم يحدث فى الحكاية ما يشبه « التحول » فى المسرحية ، حين يفتح الدجاج
الباب لهذا « الهندى » ، ولكن شوقى يطور الحال النفسية فى بطاء لكل من
الفريقين ، فتبدو المخاطر ، أولاً ، هو اجس فى أذهان الدجاج ، قبل أن تصبح
حقائق مروعة ؛ على حين يغير « الهندى » من مسلكه قليلاً قليلاً ، وهو رضى
النفس ، واثق من عاقبة مسلكه مع هؤلاء الأغرار ، ثم يفجأ الغافلين بالكشف
عن حقيقة قصده ، وهم مستغرقون فى نوم الغفلة ، ليستيقظوا منه بعد فوات الأوان .
وما أعظم الفرق بين حال « الهندى » فى بدء طرقة الباب ، وحاله فى سخريته المرة

حين استقر به المقام . والحكمة الخلقية والوطنية ، في الحكاية ، ليست مقحمة بعد ذلك ؛ بل هي مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المنظومة في سياق الحكاية . وبهذه القوة في التصوير الفنى يؤدي هذا الجنس الأدبى رسالته خير أداء . وشتان بين طريقة شوقى تلك وطريقة ابن المقفع الهندية في حكايات « كليله ودمنة » .

هذا ؛ ولا زال هذا الجنس الأدبى حياً وذاقمة كبيرة ، وبخاصة في أدب الأطفال والفتيان ^(١) .

تلك أهم الأجناس الأدبية التى اخترناها وكانت تعالج شعراً ، إما فى نشأتها ، كما فى الملحمة والمسرحية ، وإما عقب نشأتها فى الآداب الأوربية ، كما فى الحكاية على لسان الحيوان ، وعلى الرغم من أن هذا الجنس الأخير كان فى أصله الهندى والإيرانى نثراً ، فقد تردد بين الشعر والنثر فى الأدب العربى القديم ، ثم استقر فى أدبنا الحديث فى جنس الشعر بتأثير « لافوتين » كما سبق أن وضحنا .

ويلتحق بالأجناس الشعرية ، جملة ، جنس الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربى والفارسى . ونوجز القول فيه هنا ، على أنه مثل للأجناس الأدبية الثانوية ذات الطابع العاطفى التى يصعب بنحشها فى نشأتها وتطورها ^(٢) .

معلوم أن الوقوف على الأطلال لم تستقل فيه القصائد فى الأدب العربى القديم ، بل كان جنساً تابعاً لغيره ، شأنه فى ذلك شأن الغزل فى العصر الجاهلى فى جملة ^(٣) . وقد كان ذا صبغة عاطفية محضة ، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته النبيلة فى وفائه لحبه ، وبكى يبكاء الفارسى الوفى على ذكرى عاطفته فى شبابه ، ويحن لآثارها فى أطلال

(١) انظر : I. De Trigon: *Histoire de la Littérature Enfantine*, p. 21-22, 188.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٩٠ — ٩١ .

(٣) قد عالجت الغزل ونشأته فى الأدب العربى وتأثيره فى الأدب الفارسى فى كتابنا : ليلى والحنون فى الأدبين العربى والفارسى .

ديار الحبيب النازح^(١) . وغالباً ما كانت أجزاء القصائد القديمة ، التي موضوعها هذا البكاء ، هي أصدق وأنبى وأقوى ما في تلك القصائد جميعاً . وفيها يظهر الحزن ، وتبدو العواطف الذاتية المشبوبة ، من وراء الوصف الدقيق لرسم الديار وأطلالها ، وصفاً يتجلى فيه طابع البادية وتقاليدها ، وخصائص الحياة الطبيعية والاجتماعية فيها .

وحين عمت الحضارة العربية ، واستقر العرب في الممالك الأخرى فاتحين ، رأوا آيات الحضارات الأخرى ومعالم عمرانها ، فوقفوا على الآثار ، في قصائدهم العربية . وفي الوقوف على الآثار طابع عاطفي ، يشيد فيه الشاعر بمجد غابر ، وعن دأثر ؛ ويأسى لماض خالده . وقد يهرب من حاضره ليستروح في ذلك الماضي . وهو في كل ذلك يتغنى وفاء ، ويصور حنينه لعهد سالف . وتلك وجوه شبه توحد ما بينه وبين الوقوف على الأطلال . وعندنا أن الوقوف على الآثار قد تطور عن الوقوف على الأطلال . فما الآثار إلا الأطلال في عهد الحضارة والعمران ؛ على الرغم مما بين الوقوفين بعد ذلك من فروق : فالوقوف على الآثار يعبر فيه الشاعر عن نواح أكثر صلة بالمجموع منها بالفرد ، لأن موضوعها هو التغنى بماض وطني أو قومي . وهو مثل الوقوف على الأطلال في أنه استراحة إلى الماضي من الحاضر المجهود ، وفي أنه مجال تصوير الشعور بالأسى بانقضاء عصر زاهر ؛ ولكن الماضي في الوقوف على الآثار أخلد وأغنى آثاراً ، ومجال تصويره يتطلب موقفاً طويلاً يفوق الوقوف العابر^(٢) على رسوم الخيام . ولذا استقلت به القصائد ،

(١) لأصل طابع الفروسة في البكاء على الأطلال انظر المرجع السابق ، الفصل الأول من الباب الأول ، وكذا : كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٢١٢ — ٢١٥ .

(٢) كانت العرب نقف على الأطلال في عبورهم بها ، من فوق المطى ، فإن كانت الأطلال على سنن الطريق قال الشاعر : قفا ، أوقفوا ، أوقف ؛ وإن لم تكن على سنن الطريق قال : —

دون الوقوف على الأطلال . وقد تشوب الوقوف على الآثار روعة الإعجاب ،
أو الرغبة في العظة والاعتبار . ويستتبع وصف الآثار الإشادة بحضارة أهلها ، إما لأنهم
من بني الوطن أو من أبناء القومية ؛ وإما لما بينهم وبين أبناء القوم من صلات .
وما أكثر^(١) من وقفوا على آثار الفرس وآيات حضارتهم من الشعراء ، سواء كانوا
أصلاً من الفرس ولكنهم نظموا خواطرهم شعراً عربياً^(٢) ، أم كانوا من العرب
الذين استنطقوا تلك الآثار ، واستخرجوا منها آيات العبرة والعظة . وخير من
نمثل به هؤلاء في القديم ، هو «البحتري» في وقوفه على «إيوان كسرى» بالمدائن ،
في سينته الشهيرة ، وفيها يصف نفوره من الناس حتى الأقارب ، وضيقه بالدهر
وأحداثه ، ثم يريد أن يهرب ، من حاضرة ، بزيارة الإيوان والتسلي به :

حضرت رحلى الهموم فوجه ت إلى أبيض المدائن عنسى
أتلى عن الحظوظ وآسى لمل من آل ساسان درس
أذكر تنيهم الخطوب التوالى ولقد تذكر الخطوب وتنسى
ثم يصف الإيوان وصفاً رائعاً ، مقارناً في وصفه بين ذلك الأثر الجليل في
وقوفه عليه وبين أطلال العرب في بكاء سواه عليها ؛ وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه

= عوجاً أو عوجوا ؛ ولا يكادون يذكرون الوقوف نزولاً عن المطى ، ولهذا قدوا مثل كثير
في قوله :

خليلى ، هذا ربيع عزة فاعقلا قلو صيكا ، ثم ابكيا حيث حلت
ولا تظل القلوس إلا إذا نزل عنها راكبها (انظر : أبو القاسم الأمدى : الموازنة بين أبي تمام
والبحتري ، ص ٣٩٧ — ٤٠٠) .

(١) انظر مثلاً : ابن الفقيه (أبو بكر أحمد بن محمد الهمداني) : مختصر كتاب البلدان ،
لیدن ، ١٣٠٢ ، ص ١٥٨ وفيها شعر في وصف إيوان كسرى والاعتبار بآثار الفرس
وعجائبهم — وكذا ص ٢١٣ في نفس الموضوع لشاعر آخر — ثم في ص ٢١٤ — ٢١٦
في وصف تمثال حصان «شبديز» وهو حصان «كسرى پرويز» — و ص ٢٤٠ — ٢٥٥
شعراء آخرون يصفون آثار همدان .

(٢) لاحظ ما سبق أن قلناه في هذا الكتاب في السطور الأخيرة من ص ٥ .

— من أن الوقوف على الآثار امتداد للوقوف على الأطلال ، يقول البحتري :

حل لم تكن كأطلال سعدى فى قفار من البسابس ماس
ومساع ، لولا المحابة منى ، لم تطقها مسعاة عنس وعبس^(١)
ثم يصور مشاعره ، يبرر بها بكاءه على عجائب تلك الربوع التى هى ليست ديار
العرب ؛ ولكنها ديار أصدقاء العرب لعصره :

عمرت للسرور دهرأ فصارت للتعزى رباعهم والتأمى
فلها أن أعينها بدموع موقوفات على الصبابة حبس
ذاك عندى ، وليست الدار دارى باقتراب منها ، ولا الجنس جنسى
غير نعمى لأهلها عند أهلى غرسوا من ذكائها خير غرس^(٢)

هذا ؛ وفي العصر الحديث سار شوقى على نهج البحتري حين نظم سينيته
الأندلسية الشهيرة . وفيها يصف حاله فى المنفى وضيقه بمن نفوه ، ويصف بعض
مناظر مصر . ثم يغيب عن حاضره فى علم تاريخى ، يقف فيه على آثار العرب
فى الأندلس ، محاكياً البحتري فى وقفته تلك . يقول شوقى :

وعظ البحتري إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس
ثم يوجز قصده ، من التأمى والاعتبار بماضى العرب الجيد ، فى آخر بيت
من قصيدته :

وإذا فأتك التفات إلى الماضى فقد غاب عنك وجه التأمى^(٣)

(١) الحلة : جملة بيوت الناس ، أو المجلس والمجتمع -- البسابس : جمع بسبس ، بفتح
أوله وثالثه ، هو القفر الخالى : وعنس وعبس قيلتان سميتا بإسم أبويهما .

(٢) انظر للقصيدة : البحتري (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى) : ديوان ، القاهرة
١٣٢٩ هـ = ١٩١١ ص ٥٦ — ٥٩ .

(٣) انظر أحمد شوقى : الشوقيات ، ج ٢ ص ٥٤ — ٦١ .

ذاك موجر مفهوم هذا الجنس الأدبي في الشعر العربي ، وتطوره من الوقوف على الأطلال إلى الوقوف على الآثار .

وقد أثر الأدب العربي في الأدب الفارسي فيما يخص هذا الجنس الأدبي ، بنوعى الوقوف السابقين .

وقد كان الوقوف على الأطلال في الأدب الفارسي تابعاً للقصيدة الغنائية ، على نحو ما في الشعر العربي . وحسبنا أن نذكر مثلاً لذلك الشاعر الفارسي « منوچهرى » المتوفى في أوائل القرن الخامس الهجرى (أوائل القرن الثانى عشر الميلادى) في قصيدة من ديوانه ، يمدح فيها عظيماً من عظماء عصره ، ويقف في بدئها على الأطلال . ثم يضيق ذرعاً بفراق حبيبته ، فيرحل في شعره على ناقه كما يفعل شعراء العرب ، فيصادف ركب حبيبته الراحلة مع صاحباتها من الغيد ، فيتم اللقاء والترحاب ويعقر لهن ناقته . ثم يشارك حبيبته رحل ناقته ، فيحس أن مركبة السماء والثريا بعد أن كان مركبه من نجائب الإبل ، فينظر — من عليائه في عالم اللطائف — إلى مكانة ممدوحه : « أبورضا » العظيم في مناقبه ، ويتخلص بذلك إلى الاسترسال في مدحه^(١) .

ثم تطور الوقوف على الأطلال إلى وقوف على الآثار في الأدب الفارسي ، على نحو ما سبق أن ذكرنا في الشعر العربي كذلك . وحسبنا أن نشير هنا إلى قصيدة الشاعر الفارسي : « خاقانى » (أفضل الدين إبراهيم بن على الشيروانى) المتوفى في نهاية القرن الثانى عشر الميلادى ، في قصيدته في إيوان كسرى أنوشروان بالمدائن ، وهو نفس موضوع قصيدة البحترى السابقة الذكر ؛ وفيها يستنطق الإيوان حكماً ومواعظ ، ويعتبر في موقفه ، باكياً على أمجاد الفرس الداخرة^(٢) .

(١) انظر ديوان « منوچهرى » ، طبعة باريس ١٨٨٦ ص ١١ — ١٣ .

(٢) ديوان خاقانى طبعة طهران عام ١٩٣٨ ص ٣٦٢ على حسب :
M.H. Massé · *Anthologie Persane*, Paris 1950, p. 63-64.

ويندرج في نفس الجنس الأدبي السابق الوقوف على أطلال البلاد بعد تخريبها في الحروب ، وقد أثر الأدب العربي فيها أيضاً في الأدب الفارسي . فالحريري ، مثلاً ، يبكي بلسان بطله في المقامات : « أبي زيد السروجي » على بلدته « سروج » التي خربها الصليبيون عام ٤٩٤ هـ (١١٠٠ م) . وتلك واقعة حقيقية يعبر عنها الحريري في قطعة شعر ، في المقامة الثلاثين . وأسلوبه فيها موجز ، قوى ، يترك فيه الحريري التلاعب بالألفاظ ، مما يدل على أنه صادق يستوحى قلبه وعواطفه الوطنية المتقدمة^(١) .

وقد حاكاه القاضي حميد الدين بلخي المتوفى عام ٥٥٩ هـ^(٢) (١١٦٦ — ١١٦٧ م) في مقاماته الفارسية التي بدأ في تأليفها حوالي عام ٥٥٢ هـ (١١٥٧ م)^(٣) . ففي مقامته العشرين ، يقف ، نثراً ، على أطلال مدينته : « بلخ » ؛ ويطلق العنان لأشجاره ، ويبكي على خرائبها ، ويندرف الدموع حارة على أصدقائه ومواطنيه فيها ، على لسان صديق من أصدقائه يزور المدينة بعد أن اغترب عامين عنها . وفي الحقيقة يستوحى المؤلف الفارسي هنا حقيقة واقعة في غزو « الغز » لتلك المدينة وتخريبها عام ٥٤٨ هـ (١١٥٣ — ١١٥٤ م)^(٤) .

* * *

والآن وقد فرغنا من أهم أجناس الأدب الشعرية التي وعدنا بدراستها من وجهة نظر مقارنة ؛ نبدأ بدراسة أهم الأجناس النثرية كذلك : من القصة ، ثم التاريخ إذا كان ذا طابع أدبي ، ثم المناظرة والحوار .

(١) الحريري : مقامات ، المقامة الثلاثين .

(٢) ابن الأثير : الكامل ، ج ١١ ص ١١٨ ، ويذكره باسم القاضي أبي بكر المحمدي .

(٣) انظر : حميد الدين : مقامات حميدى ، طهران ١٢٩٠ (١٨٧٣) ص ٣ — ٥ .

(٤) المرجع السابق ، المقامة العشرين ص ١٦٥ وما يليها . وكذا :
Rieu: *Catalogue of Persian Manuscript*, vol. II, p. 747.

١ — القصة :

تأخر ظهور النثر القصصى فى الآداب العالمية عن الملحمة والمسرحية . فالقصة آخر الأجناس الأدبية وجوداً فى تلك الآداب ، وكانت أقلها خضوعاً للقواعد ، وأكثرها تحملاً من قيود النقد الأدبى . وكانت تلك الحرية سبباً فى نموها السريع فى العصور الحديثة . فسبقت الأجناس الأدبية الأخرى فى أداء رسالة الأدب الإنسانية . وأصبحت فى الآداب الكبرى تفوق المسرحية ، وحلت مكانة اجتماعية وفنية لا يفضلها فيها جنس أدبى آخر .

وقد وجدت فى الملاحم اليونانية عناصر قصصية ، هى التى مهدت لظهور النثر القصصى فيما بعد . وقد تم أول ظهور ذلك النثر القصصى فى الأدب اليونانى فى القرن الثانى بعد الميلاد . وكانت القصة آنذاك ذات طابع ملحمى . فكانت حافلة بالمغامرات الغيبية ، وبالسحر والأمور الخارقة . ويتمثل النموذج العام لأحداث قصص ذلك العهد فى افتراق حبيبين ، تقوم الأخطار المروعة ، والعقبات المؤسفة ، حداً فاصلاً بينهما ؛ ويفلتان منها بطرق تفوق المؤلف . ثم تحتم القصة ختاماً سعيداً بالتقاء الحبيبين^(١) .

(١) من أشهر القصص اليونانية لتلك العهد قصة « تياجيس وشاركلبا » Theagenes and Chariclea أو « أسير الأحباش » Aethiologica ، وهى من تأليف « هليودور القينيق » فى القرن الثالث بعد الميلاد . وهى قصة فتاة بارعة الحس بجهولة الأصل ، تحب أميراً يونانياً حباً عفاً ، ويقسمان على أن يظلا طاهرين حتى الزواج . ثم يرحلان إلى مصر ، بمساعدة قسيس مصرى كان فى اليونان . ونصادفهما فى طريقهما عقبات كثيرة : عواصف البحر ، وهجوم القرصان وقطاع الطرق ، وضروب من السحر ، وحروب كثيرة . ويريان عجائب غير مألوفة ، كأقوام يحسبون أحياء على حين هم موتى ، وموتى يتكلمون .. وأخيراً يصل الحيدان إلى الحبشة أسيرين فى حرب . وبينما هما على وشك الفتك بهما ، إذ يكشف أن الفتاة ابنة ملك الناحية ، فتزول كل العقبات فى سبيل زواجهما ، وينعمان بحياة سعيدة .

ومن هذه القصص الشهيرة أيضاً قصة : « دافنيس وكلويه » Daphnis and Chloe ، ألفها « لونيوس السوفسطائى » فى القرن الثالث بعد الميلاد ، ومكان القصة جزيرة « لسبوس » . =

وأما في الأدب اللاتيني ، فقد ظهرت القصة فيه في أواخر القرن الأول بعد الميلاد ، على نحو مخالف للقصة اليونانية في بادئ الأمر ، كما في قصة «ساتير يكون» التي ألفها « پترونيوس » . وهي هجائية ، تصور مغامرات شائنة لصعلوكين وخدامهما ، وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة في عهد « نرون » ، وتصف العادات والتقاليد في سخرية مرة ، كما تحكي كثيراً من حيل السحرة والصوص .

ثم تأثرت القصة اللاتينية بالقصة اليونانية . وأشهر قصة يمثل بها لذلك التأثير هي قصة « المسخ » أو « الحمار الذهبي » ألفها « أبوليوس » Apulius في النصف الثاني للقرن الثاني بعد الميلاد . ولها أصل يوناني مجهول المؤلف^(١) .

وفي هذا كله كانت القصة قريبة من أصلها الملحمي . فالقاص ينهج منهج الشاعر في نزعتة إلى غير الواقع . والقاص والشاعر كلاهما كان يتخيل ، ويصف

= و. موضوعها أن أسرتين من أسر المزارعين تؤويان — في فرتين متعاقبتين — لقيطين هما « دافنيس » و « خلويه » برعيان اليهم . فينشأ بينهما حب قوي ولكنه عف — على حسب التقاليد اليونانية دائماً — ويصادفان فيه عقبات كثيرة ، ويعانيان آلاماً ، ويساعدهما إله الرعاة « بان » Pan على التخلص منها ، إذ يكتشف أصلهما ، فيعلم أنهما أولاد أميرين من تلك الناحية ، والقصتان السابقتان كان لهما تأثير في الآداب الأوربية حتى العصر الكلاسيكي .

(١) وموضوع قصة « المسخ » Metamorphoses أو « الحمار الذهبي » يتلخص في أن « لوسيوس » يذهب عند ساحرة ، فيطلب منها أن تطليه بدهان ليصير مخلوقاً آخر ، فتعطيه دهاناً يتحول به إلى حمار ، ويقع في أيدي كثير من الناس من اللصوص وسواهم ، ويقاسى الجوع وضربات العصا ، ويطلع على ضروب الفسق والعار . ثم يعود إلى حالته الأولى على يد كاهن للالهة « إيزيس » ، ويشيد بإيزيس ودينها . وبعد التحول إلى إنسان تصير آراء المؤلف واضحة كأنه كان يتقمص في خياله ذلك الحمار ، فيهجو العادات والتقاليد . وقد أول هذا التحول بانمحطاط الإنسان إذا استسلم لغرائره الحيوانية ، ونجاته بالشرعة والحن . ومن القصص الفرعية الدخيلة في القصة ، قصة الفاتنة : « بسوخيه » Psyche وحب الإله « كويدون » لها ، ثم هيامها به ، ومرضها لكثير من الحن في سبيل ارتقاؤها إلى المقام الإلهي ، ثم حظوتها بمرتبة الخلود . ومما تشغل في القصة جزءاً من الكتاب الرابع ، ثم الكتاب الخامس وجزءاً من السادس . وقد اتخذ فيما بعد رمزاً للحب الإلهي ، وارتقاؤه بالنفس إلى مرتبة الخلود . انظر :

ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه . وكانت الجماهير في عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأحداث العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، على حين لا تمعياً بالواقع ولا تحفل به . وبذلك سبقت القصة الخيالية إلى الوجود القصة الواقعية ، كما سبق الشعر النثر الفنى^(١) ؛ إذ كان كل منهما يمتاح من مورد واحد .

وفي العصور الوسطى الأوربية وجدت قصص ذات طابع شعبي هي « الفابليو » ، وقد سبق أن ذكرنا خصائصها العامة ، وتأثير الثقافة العربية فيها^(٢) ؛ على أن هذه القصص لا تندرج في القصة في معناها الفنى ، ولم تساعد على تطوير مفهوم القصة بعامة . وإنما نشير إليها في دارساتنا المقارنة ، لأنها مجال من مجالات نفوذ الأدب العربى والشرقى إلى الآداب الغربية في العصور الوسطى .

وأهم ما نغنى بذكره هنا من قصص العصور الوسطى هو قصص الفروسة والحب ؛ وفيها بدأ تأثير عربى ذو قيمة أدبية كبيرة ظل طوال العصور الوسطى ، وشطراً من عصر النهضة ؛ ونفصل فيه القول بعض التفصيل :

وذلك أنه على الرغم من طابع الحب العف فى قصص اليونان ، لم تكن المرأة فيه ذات مكانة تخول لها سلطاناً على المحب ، كما فى قصص الفروسة على نحو ما سنشرح . وقد أشاد أفلاطون بقيمة الحب وأثره فى قيادة النفوس إلى الحقائق الكبرى عن طريق العاطفة ؛ ولكن ظلت نظرياته محصورة فى دائرة الفلسفة . على أن الحب عنده له معنى أوسع وأشمل ، لا يقتصر على حب المرأة وحدها . ولذلك لم يكن لفلسفته صدى مباشر فى القصص ، حتى عرفه العرب ففلسفوا به عاطفة الحب فى شعرهم وقصصهم الصوفية . على أن عاطفة الحب لديهم كانت ، منذ نشأتها ،

(١) انظر مثلاً : F.C. Green: *French Novelists*, vol. I, p. 1-2.

وكذا كتابى : الدخلى إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٥٦٤ — ٥٦٥ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٥٩ — ٦٦ .

وليدة خلق الفروسة العربية ، ثم تأثرت تأثراً عميقاً بالدين الإسلامي قبل فلسفتها بتأثير أفلاطون^(١) .

وفي الأدب الروماني ألف «أوفيدوناس» Ovidius (٤٣ ق.م — ١٨ م) كتاباً أسماه : « فن الحب »^(٢) ، يعلم فيه الرجال كيف يحظون بحب النساء ، ويعلم فيه النساء كيف يستمدن مودة الرجال ، على طريقة لم يلتزم فيها حدود الخلق ، ولم يراع فيها أية مكانة للمرأة . والمؤلف في هذا الكتاب مستهتر ماجن يدمغ عصره بالفسق والفجور . ومن هذه الناحية اكتسب الكتاب صورة هجاء اجتماعي . وقد أراد «أوفيدوس» أن يستدرك ما صنع ، فألف كتاباً آخر عنوانه : « علاج الحب »^(٣) في لهجة ساخرة أيضاً ، يصرح فيه أنه ألف كتابه الأول يقصد فيه غير السراة الشرفاء من القوم ، ويسدى نصائح لمن يتلون بالحب فيرون نقائص النساء فضائل ، فيشير عليهم أن يتفكروا في النقائص الجسمية الطبيعية في المرأة ، وهي نقائص من شأنها أن تقضى على وله المحبين البله . ويظهر من كتابيه السابقين أن الحب مجنون ودعابة ، ولا جد فيه^(٤) .

وفي العصور الوسطى الأوربية ، ظلت المرأة في المجتمع وفي الأدب لا يؤبه بها ، حتى القرن الحادي عشر . وحينذاك أخذ يظهر خلق الفروسة الذي يزاوج بين أخطار الحرب وأخطار الحب . ولا يهنا هنا تفصيل القول فيما يخص الشعر الغنائي من

(١) قد فصلنا القول في ذلك تفصيلاً ، وأوردنا ترجمة نصوص أفلاطون ، وحددنا أثرها في كتابنا : ليلي والمجنون في الأدب العربي والفارسي ، انظر على الأخص : الفصل الأول من الباب الأول ، ثم الباب الثالث .

(٢) Publius Ovidius Nasô: *Ars Amatoria* .

(٣) *Remedia Amoris* .

(٤) انظر ما عدا نصوص الكتابين هذا المرجع : Laffont-Bompiani, *op. cit.*, 1, 170; IV, 241.

هذا الاتجاه ؛ ولنا إليه عودة في القسم الثاني من هذا الفصل ، ولكننا نجمل القول الآن فيما يخص القصة منه .

ففي النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي ، ألف من يدعى « أندريه لوشابلان » André le Chaplain كتاباً باللاتينية سماه : « فن الحب العف^(١) » ، وفيه يذكر إدراكاً جديداً للحب لم يكن للأدب الأوربي به عهد حتى ذلك القرن . وفيه ترزف المرأة إلى مكانة لم تحظ بها من قبل في أوربا . ويخضع الفارس لها كما يخضع التابع للسيد صاحب الإقطاع في تلك العصور . فالفارس يضحي في سبيل حبها ، ويبكي ، في يسر ، حين يهدده الخطر في حبه ، ويعد ضعفه أمامها نبلاً وسمواً لا استكانة فيه ولا ضرر بسببه . والحب طاهر ، بل هو على رأس الفضائل . فهو الذي يعلم الحب الكرم ، ويبعث على التمسك بالخلق الكريم . ولا يصح للمرء أن يحب أكثر من امرأة ، ولا أن يحب امرأة غير كريمة الخلق . فالطهر والحياء والصدق والوفاء والتضحية هي دعائم الحب النبيل ؛ حب يكتنفه الحرمان ، ويطيب للحب فيه العذاب ، ويشق عليه الظفر بما يؤمل من غاية^(٢) .

« فمن أين أتى ذلك الإدراك الجديد للحب الذي يظل دائماً محروماً ؟ إذ أن هذا الغناء الشاكي للمحبوبة الفاتنة المتأية المتعالية أبداً . . نظرة جديدة للمرأة لا نظير لها في الآداب الأوربية القديمة^(٣) » .

(١) *Ars Honeste Amandi*

(٢) المرجع السابق الفصل السابع والثامن ، وكذا :

J. Lafitte-Houssat: *Troubadours et Cours d'Amour*, Paris 1950, chap. III.

وكذا : Gustave Cohen: *La Vie Littéraire en France du Moyen-Age*, Paris 1949, p. 150.

(٣) انظر : Denis De Rougement: *L'Amour et l'Occident*, Paris 1939, p. 70-71.

قد يكون لروح الفروسة في الحروب آنذاك — وبخاصة الحروب الصليبية — بعض الأثر في النظر إلى المرأة نظرة تبجيل ؛ إذ أن من طبيعة الفارس أن ينبل في عاطفته ويصدق . وقد يكون لانتشار الثقافة بين صفوف النساء ، ومخالطتهن قصور الملوك ، أثر كذلك في الإشادة بمكانة المحبوبة . ولكن ذلك كله غير كاف في شرح هذه الظاهرة الجديدة لدى المنصفين من الباحثين .

على أنه من الثابت أن هذا النوع الجديد من الحب قد سبق رقى المرأة اجتماعياً في ذلك العصر ، وجاوز العادات والتقاليد السائدة العامة التي لم تكن قد وصلت فيها المرأة إلى تلك المكانة التي يشاد بها في الشعر والقصة^(١) .

ومن المقطوع به أن هذا الإدراك الجديد للحب — في القصة والشعر معاً — قد نشأ على أثر اتصال الغرب بالشرق ؛ إما في الحروب الصليبية ، وإما عن طريق العرب في الأندلس .

و « ماري دي فرانس » أميرة إقليم « شامپانيا » — وهي التي ألف « أندريه » السابق الذكر لها كتابه في الحب في أواخر القرن الثاني عشر — هي بنت الملكة « إليونور » *Eléonore* حفيدة « جيوم التاسع » الذي كان أمير « پواتيه » ودوق « أكيانيا » (١٠٧١ — ١١٢٧) ؛ وهو أول شعراء « التروبادور » ، وقد اشترك في الحروب الصليبية ، وكان على دراية بالثقافة العربية في الأندلس والشرق ، وقد ظهر في شعره الغنائي هذا الإدراك الجديد العاطفي أول ما ظهر .

وأميرة إقليم « شامپانيا » السابقة ، هي نفسها التي كانت تشمل برعايتها الشاعر القصصي الفرنسي : « كريتيان دي تروا » *Chrétien de Troyes* الذي

(١) المرجع السابق ص ٧١ — ٧٢ .

ألف لها قصصاً فيها يتجلى الحب على حسب قواعده المذكورة في كتاب « فن الحب العف » الذي سيق أن أشرنا إلى مضمونه^(١).

وحقاً من يقابل بين قواعد الحب في ذلك الكتاب وبين إدراك العرب لحب الفروسة العف ، كما كان في الغزل العذرى — وبخاصة على حسب الكتب العربية القديمة التي درست هذه الحياة العاطفية عند العرب — يجد تشابهاً كبيراً بين هذين النوعين من الحب لدى العرب والأوربيين في تلك الفترة . ومن أشهر هذه الكتب العربية كتاب « الزهرة » لأبي بكر محمد بن داود الإصفهاني الظاهري المتوفى عام ٢٦٩ هـ (٩٠٩ م) ؛ وقد حاكاه ابن حزم الأندلسي (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد) ، المتوفى عام ٤٥٦ هـ (١٠٢٢ م) في كتابه : « طوق الحمامة » . والكتاب الأخير متقدم على كتاب « شاپلان » — المذكور قبل — بأكثر من قرن .

والقارئ التاريخي السابقة تحمل على الاعتقاد أن هذا الإدراك للحب — على نحو فريد في الآداب الأوربية — إنما ظهر في تلك الفترة بتأثير حب الفروسة العربي بعد أن أشرب أهله روح الإسلام ؛ فعبروا في شعرهم العربي عن عاطفتهم العفة الخالصة ؛ وخضعوا للمرأة خضوع الفرسان المؤمنين . ثم جاء نقادهم فسنوا أصولاً لهذا الحب في كتبهم . ومن أشهرها الكتابان اللذان ذكرناهما . على أن هذين الكتابين متأثران — من الناحية النظرية — بفلسفة « أفلاطون » و « أفلوطين » ؛ وهذه الفلسفة التي غدت العواطف العربية الإسلامية الأصيلة ولكنها لم تخلقها^(٢).

(١) انظر : J. Lafitte-Houssat, *op. cit.*, p. 49-50. — G. Cohen, *op. cit.*, p. 65.

وكذا : A. R. Nykl: *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946, p. 372-373.

(٢) انظر كتابي : ليسى والمجنون في الأدب العربي والفارسي ، الفصل الأول من الباب الأول ، ثم الفصل الأول من الباب الثالث ، والمراجع المبينة به .

ومن القواعد التي يذكرها « شاپلن » في كتابه السابق أن الحب لا يهيم بسوى محبوب واحد ؛ وأن الحب يظهر عليه بهت الخشوع أمام حبيبته ، ويضطرب قلبه بمحضرها ، ولا يقصر في أى مطلب تريده منه حبيبته ولو تحمل في ذلك المشاق ؛ وخيالها دائماً نصب عينيه إن غابت عنه . وعليه أن يكتم حبه ، لأن إذاعة الحب سبب من أسباب القضاء عليه . ثم عليه أن يكون كريماً غير بخيل . إذ الكرم صفة جوهرية لعاطفة الحب الصادق . على أن خضوع الحب وتجشمه المشاق لا عيب ولا استكانة فيه . . . وهذه كلها — كما نعلم — يفيض بها الشعر العربي ، ثم ينص عليها كل من تعرضوا للدراسة بهذه العاطفة من القدماء ؛ ومنهم محمد بن داود وابن حزم في كتابيهما السابقين^(١) .

وقد كانت العقبة التي تقف في سبيل اعتراف الباحثين بهذا التأثير هو عقيدتهم الخاطئة في أن العاطفة العربية لم تحترم المرأة ، ولم تكن لها فيها مكانة كريمة . وقد رد عليهم كثير من المستشرقين المدققين ، وواقفهم آخرون من الباحثين المنصفين ؛ مما ليس هنا مجال تفصيله^(٢) . ويهمننا هنا بيان أثر ذلك التأثير فيما يخص القصة .

وحسبنا أن نضرب مثلاً بقصة : « لانسيلو » أو « الفارس ذو العربة » التي

(١) انظر : J. Lafitte-Houssat, *op. cit.*, p. 43-48.

وقارنه مع : ابن حزم (أبي محمد علي بن أحمد بن سعيد) : طوق الجمجمة ، القاهرة ، ١٣٦٩ هـ = ١٩٥٠ م صفحات ٦-٨ ، ١١-١٣ ، ١٧ ، ٤٢-٤٧ ، ٣٦-٣٧ ، ٧٨-٧٩ — وهي أفكار يعترف المؤلف أنها مأخوذة فيها من محمد بن داود في كتابه : « الزهرة » ، وقد ذكرنا آراء ابن داود في كتابنا : ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، الباب الثالث الفصل الأول ص ١٥٥ — ١٦١ .

(٢) انظر مثلاً : G. Cohen, *op. cit.*, p. 64-69. — R. M. Pidal: *Poesía Árabe y Poesía Europea*, p. 1-62.

وكذا : Robert Briffaut: *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque*, 13-18; 23-28 et Passim.

ألفها « كريتيان دى تروا^(١) » بناء على طلب « ماري دى فرانس » أميرة إقليم « شامپانيا » . وقد سبق أن ذكرنا أنها هي التي ألف لها « شابلان » كتابه « فن الحب العف^(٢) » . وفي هذه القصة يتحمل الفارس « لانسيلو » مخناً كثيرة في سبيل تخليص حبيبته الملكة « جينيفر » Guenièvre من السجن الذي وضعها فيه العملاق « ميلياجان » Méléagan . ومن هذه الحن عبور الفارس على جسر هو سيف حاد فوق نهر مروع هائل يسمى : « نهر الشيطان » . ولا يستمع الفارس في ذلك إلى تحذير إخوانه ، ولا يروعه منظر الأسدين اللذين ينتظرانه على الشط الآخر . ذلك أن الموت أهون عليه من النكوص أمام حبه . ومن هذه الحن كذلك مبارزته مع العملاق : « ميليا جان » مبارزة فريدة يتمثل فيها له الموت الرهيب . ويكاد يضعف ، لولا أنه يرى حبيبته من بعيد تطل من النافذة . ويخرج من النزال منتصرا لا يطلب جزاء على ذلك سوى بسملة من حبيبته . وتضن عليه بها ، لأنه كان قد تردد لحظة في ركوب « عربة » لمعرفة مكانها في السجن ، وإنما كان قد تردد لأن تلك العربة كان لا يركبها رجل ذو مكانة . ويرضى الفارس بحكم حبيبته القاسي ، لأنه ليس له إلا أن يطيع . ويدوم على حبه . ثم يحصل بعد ذلك على رضاها بمغامرات ومصارعات أخرى . وهذه القصة هي خير تطبيق لنظرية « شابلان » في نوع الحب الذي لم يكن له نظير في الأدب الأوربي من قبل ، وبخاصة من جهة سيطرة المرأة وخضوع الحب التام لها^(٣) . هذا ؛ والقصة السابقة نظمها مؤلفها شعرا في حوالى سبعة آلاف بيت .

(١) Chrétien De Troyes: *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette*, vers l'an 1170.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٩٥ — ١٩٦ .

(٣) يوجد وجه شبه قوى بين هذه المخاطرات التي يحكيها بديع الزمان في مقامته « البشرية » على لسان فارس أيضاً يقوم بمغامراته في سبيل ظفوه بفتاة في حوزة أبيها ، فيصرع الأسد ، وصرع الحية ، ولكنه — وهو على وشك حصوله على ما يريد — يصادف من هو أشجع =

وقد أثر هذا الإدراك العام للحب في كثير من كتاب العصور الوسطى وشعرائها .
ومن تأثروا به « دانتة » في ملحمة « الكوميديا الإلهية » كما بينا من قبل ^(١) .
وقد استمر هذا التأثير في الأدب الأوربي طوال العصور الوسطى وفي عصر النهضة .
وطبيعي أن تتأصل قصص القروسة والحب في معناها السابق في الأدب الأسباني ،
لتوافر الصلات بين الأدب الأسباني والثقافة العربية منذ الفتح الإسلامي
للأندلس .

ومن أشهر القصص الأسبانية التي اتخذت نموذجاً لقصص الحب والقروسة
طوال عصر النهضة ، وأثرت بهذا الطابع في الآداب الأوربية ، قصتان : إحداها
للكاتب الأسباني : « سان بيدرو » من رجال النصف الثاني من القرن الخامس
عشر ، وعنوان قصته : « سجن الحب » ^(٢) ، وقد نشرها عام ١٤٩٢ ؛ والقصة

منه ، فإذا هو ابنه ؛ انظر : بديع الزمان الهمداني : مقامات ، المقامة البشرية . ولكن
لا سبيل إلى إثبات صلات تاريخية بين المقامة العربية والقصة الفرنسية السابقة .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٤٢ — ١٤٤ وكذا :

R. Briffault: *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque*, Paris
1945, p. 148 et sq.; 208-211.

(٢) *la Cárcel de Amor* مؤلفها : San Pedro . وفيها يتخيل المؤلف أنه ضل
يوماً في « سيرامورينا » فرأى فارساً هائلاً ، في يده اليسرى درع من حديد ، وفي يمينه رأس
امرأة مرسوم على صفحة من حجر [هذا الفارس تمثيل للحب] يجر وراءه فتى حزينا إلى سجن
هو سجن الحب ، وهو حصن فاعده صخرة وعرة [هذه الصخرة رمز الوفاء] — والسجن
ذو أعمدة أربعة : الذاكرة والذكاء والإرادة يشد من أزرها العقل . ويجلس السجين على كرسي
من نار ، وينتهي لوضع تاج الألم على رأسه . وهذا الحب هو « لوريانو » . وحبيبته هي
« لوريولا » التي تستهين في بادئ الأمر بحبيبها ، ولكن تميل إليه عقب تدخل المؤلف بينهما ،
فيتبادلان الرسائل . وإذا غريمهما « پرسيو » يشي بها للملك ، فتعجب « لوريولا » في قصر
ذلك الملك . ويتبارز « لوريانو » و « پرسيو » ، فينهزم الأخير ، ويفقد يده اليمنى في المبارزة ؛
ولكن يشيع على الأثر أن الحبيين التقيا في مكان مريب ، فيحكم على الفتاة بالموت [كان الموت
عقوبة المرأة إذا قامت بينها وبين الرجل علاقة غير مشروعة ؛ انظر J. Lafitte-Houssat, *op.*
— [cit., p. 11-14] ويتقدها « لوريانو » ويقيم معها في قصر يتحصن به ضد جند الملك .

الثانية للكاتب الأسباني الآخر : « بجلارثي أوردونيس » أو « رودريجيس دى مونتالفو » . وعنوانها : « أماديس دى جولا »^(١) ، وقد نشرها عام ١٥٠٨ م . وفي القصتين يتفق الجانب العاطفي مع روح الفروسة . فالوفاء لدى الحب غاية في ذاته . وفي سبيل الحب تهون كل الغايات ، ويتغلب على كل الصعوبات . وعلى الحب أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع التام لأمر حبيبته ، ولو كان في هذا الخضوع هلاكه . وقد أثرت القصتان السابقتان في جميع الآداب الأوربية في عصر النهضة .

وقصص الفروسة والحب تحتوى على جانب عاطفي ذاتي ذي طابع إنساني تفوق به الملاحم . ولكنها بعد ذلك تقرب من عالم الملاحم ، لأن أخطار الحب

على أن « لوريولا » تأبى بتذلك أن تعترف بحب الفتى ، لأنها كانت مظنة ربة بسببه ، وهي تؤثر الشرف على نفسها ، فتأمره ألا يحضر للقائها . ويطيع الحبيب أمرها يائساً . وحين يعيب صديق من أصدقائه النساء بأنه لا وفاء لمن ، يرد عليه رد الفارس قائلا : إن النساء سبيل تلقين الفضائل . ويموت الفتى عقب ابتلاعه آخر رسالة لحبيبته . وإنما مات لأنه لم يستطع أن يحقق حلم سعادته في الحب .

(١) Amadis de Gaula للكاتب Garcí Ordóñez o Rodríguez de Montalvo

وملخصها أن « أماديس » ابن غير شرعي من « پريون » الملك ؛ ويتركه الأب عند ولادته في زورق في المحيط ، ويلتقطه « شانساله » على شواطئ أيرلندا . ثم يتعرف بالأميرة « أوريان » بنت « ليسفارت » ملك إنجلترا . ويقوم بين الفتى والفتاة حب قوى طاهر يقسمان فيه على الوفاء ، ثم يرحل « أماديس » فارساً يحوز المجد في مغامراته ، يصحبه خيال « أوريان » يهون عليه الصعاب . وفي طريقه ينتصر على العملاق « أيس » عدو الملك « پريون » فيستقبله الملك مرحباً ، ويتعرف عليه ابناً له بواسطة الحاتم والسيف اللذين تركهما معه حين وضعه في الزورق عقب ولادته . وبينما هو في مغامراته الكثيرة تهمه حبيبته بأنه خانها ، وتحرم عليه الحضور أمامها فيخضع لأمرها يائساً . ويعزل الناس ، ويقع على الصخرة المسكينة Peña Pobre ويسمى نفسه « الجميل القاتم » Beltehebroso . وإنما كان حزينا لأن حبيبته جحدت وفاءه . وهذا الجحود أشد عليه من الموت . ولكن لا تلبث حبيبته ووالدها أن يدعوانه لتجديهما ، فينتصر في مغامرات جديدة ، ويتوح نصره بزواجه من حبيبته ، وزواج آخرين من رفقائه بمن أحبوا . ثم تظهر « أورجاندا » — وهي الروح الخفية التي كانت دائماً موكلة بحمايته — فتنبأ لابنه « اسيلنديان » أنه سيكون فارساً كأيته .

فيها شاذة تشبه ما في سيرة بطل الملاحم . فالبطل في القصة مثال الفارس الكامل ، يعيش في عالم بعيد من الحقيقة ، وتحميه قوى غيبية . ثم إن هذه القصص متخلقة في نضجها الفني ؛ إذ لا يربط الحوادث فيها سوى شخصية البطل الذي لا يزال ينتقل من نصر إلى نصر . فالوحدة العضوية لا وجود لها . على أن مثل هذه القصص في مثالياتها ، تبعد كثيراً عن الواقع بعجائباها ، وتسير رتيبة في أحداثها . فهي تصوير لكفاح الفارس المنتصر دائماً ، وتأتي النهاية المكرورة غالباً من ظفر الفارس بإعجاب حبيبه وقضائه على كل العقبات .

وقد سخر « سرفانتيس » الأسباني من أدب الفروسة وما فيه من تصنع وزيف في قصته الخالدة : « دون كيخوته » ، إذ قلّد قصص الفروسة تقليداً ساخراً ، ونقل مجال الحوادث من الجانب المثالي إلى الجانب الواقعي الأليم ، وتقدم كثيراً في التحليل النفسي لشخصيته : « دون كيخوته » . فجعل منه نموذجاً بشرياً ، بل كشف عن جوانب نفسية دقيقة تجاوز بها مجرد تصوير نموذج عام ، وقد حمل « سرفانتيس » على من يبتعدون عن الواقع ، ويقطفون عيدان الكلمات بدلاً من سنابل الحقيقة . وساعدت دعوته تلك على أن تخطو القصة خطوة أخرى نحو العناية بالواقع وما فيه^(١) ، على الرغم من أن معاصريه لم يفهموها حق الفهم^(٢) .

وكانت قصص الرعاة في عصر النهضة أقرب إلى الواقع من قصص الفروسة السابقة ، على الرغم من أن إدراك الحب واحد فيهما . ذلك أن قصص الرعاة

(١) انظر للمختص القصة كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث الباب الثالث ، الفصل الأول ، وقد ترجم الجزء الأول منها الدكتور عبد العزيز الأهواني ، وانظر كذلك :
P. Hazard: *Don Quichotte*, Paris 1949, p. 282-303.

(٢) المرجع السابق ص ٩٧ — ٩٨ .

تقل فيها العناصر العجيبة الموجهة للأحداث ، وتكاد تنحصر في السحر واستطلاع المستقبل . فالحوادث فيها إنسانية في جوهرها ، على الرغم من أنها رتيبة . وقد صور كتابها أما كن واقعية في بلادهم جعلوها مجال الحوادث التي دارت بين الرعاة . وليس هؤلاء الرعاة إلا أشخاصاً حقيقيين أرستقراطيين ، يلبسون من الرعاة والراعيات قناعاً ؛ فكان هؤلاء الرعاة والرعيان يمثلون شخصيات في قمة المجتمع ، لا في طبقته الوسطى أو الدنيا . وهذه القصص نشأت أولاً في الأدب الإيطالي ، ثم الأسباني ، ثم الفرنسي^(١) .

وفي القرن السادس عشر والسابع عشر في أوروبا وجد جنس جديد من القصص ، خطا بالقصة خطوات نحو الواقع ، هو ما نطلق عليه قصص الشطار ؛ ووجد ، أول ما وجد ، في أسبانيا . وهو قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع ، وتسمى في الأسبانية Picaresca ، وتختص بأن المغامرات فيها يحكيها المؤلف على لسانه ، كأنها حدثت له . وهي ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه . ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج في سفره . وحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع . ويظل يتنقل بين طبقاته ليكسب قوته . وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو كما تظهر فيه الأثرة ، والانطواء على النفس ، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية . فكل من يعارضه فهو خيث ، ومن يمنحه الإحسان خير . وأول قصة من هذا الجنس القصصى في الأدب الأسباني هي قصة عنوانها : « حياة لاساريو دي تورمس وحظوظه ومحنه »^(٢) .

(١) انظر أمثلة لتلك القصص وموجزاً لها في كتابي السابق . الفصل الأول من الباب الثالث ولا يعينا هنا التفصيل في ذلك .

(٢) *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas adversidades*

قصة قصيرة أسبانية ، نشرت أول مرة عام ١٥٥٤ م . ومؤلفها مجهول . فيها يصف « لاساريو » طفولته وأنه كان ابن طحان ، وسجن والده لانتقاصه دقيق عملاته ، فأتى =

وهي قصة تتبع واقع الحياة في الطبقات الدنيا ، وتصفها كما يملئها منطق الغرائز الصريح . وهي معارضة تامة لقصص الرعاة السالفة الذكر ، وتسير على نقيضها ، لأنها تصف واقعاً لا مثالية فيه ولا أمل .

ويوجد وجود شبه قوية بين قصص الشطار السابقة الذكر وبين المقامات العربية كما نعلمها عند بديع الزمان الهمداني ثم الحريري . ولما تبحث هذه المسألة بحثاً مقارناً بعد . ولكن الأدلة التاريخية تقطع بأن مقامات الحريري عرفت في الأدب العربي في أسبانيا . ومن كتاب العرب الأسبانيين من ألفوا مقامات على غرارها في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي ، مثل ابن القصير الفقيه ؛ ومثل « أبو طاهر محمد بن يوسف السرقسطي »^(١) . وقد شرح « مقامات » الحريري

السجن . وقبل موته كانت أمه خلية عربي أسباني يعمل سائساً لدى غنى من الأثرياء . ومالبت أن اتهمه محدومه بالسرقة ، فحكم هو وخليته . فاضطر « لاساريو » أن يكسب عيشه بنفسه . فبدأ حياته شحاذاً على حسب ما أسدى له من النصائح . وقد اهتدى إلى معرفة أعمى داهية في التسول ، فكان يكسب في شهر أكثر مما يكسبه مائة أعمى في سنة . وعلى الرغم من إعجابه بذلك الأعمى ، فإنه لا يلبث أن يختلف معه ، فيعزم على تركه حين يرى نفسه قادراً على مباشرة مهنة التسول وحده . فينتهز فرصة لتركه يصطدم بجدار تحت وابل من المطر . ويهرب منه ليركه وحظه . ثم يصبح خادماً عند قسيس صغير يعيش على أموال الصدقات ، ويأكل ويعطيه باقي طعامه . ويصف « لاساريو » بخله وجشعه ، وأثرته على حين هو في الواقع فقير لا يكاد يجد ما يكفيه . ثم يصبر في خدمة نبيل صغير ، على غير ثراء ، لم يبق له سوى التشلق أمام الناس بالنبل ، وهو في الحقيقة يعيش على التسول . فيضطر « لاساريو » إلى أن يتسول لحسابه ولحساب سيده . ويعطف على سيده لأنه جائع ، وهو يعلم بالتجربة لدع الجوع ، ولكن ذلك النبيل يفخر عليه بأنه متواضع في جلوسه معه على مائدة واحدة مع أنه نبيل الأصل . فيحرمه ذلك القرورميزة معرفة الجميل وفضيلة الصراحة ؛ وذلك لتعلقه بالشرف الكاذب . وينتقل بعد ذلك « لاساريو » إلى صحبة آخرين ، ولا يلبث أن يتركهم لأنهم لا يظهرون صراحة على ما هم عليه . ويؤثر أن يعيش كما هو بأقل مجهود وفي خلق من الصراحة التامة ، لا يحسب حساب الغد . وبعد مغامراته الكثيرة يفضل أن يشتغل سقاء ، ثم دلالة . ويتخذ لنفسه امرأة لا يبالي ما إذا كانت خالصة له أم خلية قسيس يباركها ...

(١) في مخطوطة برلين .

كذلك كثير من العرب الأسبانيين ؛ من أشهرهم أبو العباس أحمد الشريشي المتوفى عام ١٢٢٢ م — وإذن قد لقيت هذه المقامات حظاً كبيراً في أدب العرب في الأندلس . وغير معقول أن تظل مجهولة لدى كتاب الأسبان وقصاصهم بعد ذلك^(١) . وهذا التلاقى التاريخي هو الذي يفسر وجوه التشابه الكثيرة الواضحة بين المقامات وجنس قصص الشطار في الأدب الأسباني . وقد آثر كتاب الأسبان أن ينحوا منحاهما الواقعي على أن يسيروا على منوال قصص الرعاة المثالية ، فكان جهدهم ذا أثر كبير في القضاء على قصص الرعاة ، وفي التقريب بين القصة وواقع الحياة . وأثروا بذلك تأثيراً كبيراً في كتاب القصة في الآداب الأوربية الأخرى .

ومن تأثر بهم في الأدب الفرنسي « شارل سورل » Charles Sorel في قصته : « تاريخ فرانسويوت الحقيقي المازل^(٢) » . وقد نشرها في باريس عام ١٦٢٢ م ، وهي أول قصة من قصص الشطار في فرنسا . وهي على لسان شخصية « فرانسويون » ، يهجو فيها العادات والتقاليد بواسطة أشخاص من المتسولين ومن يعد في حسابهم في نظر المؤلف . كما يهجو مختلف الطبقات الأخرى في عهده من ثنايا أولئك الأشخاص . وقد كانت هذه القصة وأمثالها أصلاً لما سلكه الكاتب الفرنسي « لوساج » Le sage في قصته : « جيل بلا » التي ظهرت طبعها الكاملة في فرنسا عام ١٧٤٧ . وفيها يهجو المؤلف العادات والتقاليد على لسان البطل الذي سميت القصة باسمه .

كما كان قد انتفع بهذا الاتجاه — العام الأقرب إلى الواقع — الكاتب بالفرنسي الآخر « جوتييه » Gauthier في قصته التي عنوانها : « موت الحب » Mort d'Amour التي ظهرت في باريس عام ١٦١٦ م ؛ وفيها يصور حباً

(١) انظر Palencia (Angel González): *Historia de la literatura Arabigo-Española*, Madrid 1945, p. 134-135; 341.

(٢) عنوانها بالفرنسية : *Vraie Histoire Comique de Francion*

مادياً بين راع نفى غليظ الطبع وراعيته في صفاتها الحقيقية بين الرعاة العاديين .
وهو حب لا مثالية فيه^(١) .

وبهذا الجهد المشترك لكتاب القصص في الآداب المختلفة ، قضى على قصص
الرعاة ، كما قضى من قبل على قصص الفروسة والحب . وقامت على أنقاضها
قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث ، وخلت القصة بذلك من العناصر
العجيبة الخارقة للمألوف ، واتخذت حوادث الحياة العادية مادة خصبة لموضوعاتها .
وقد أثرت قواعد العقلية الكلاسيكية في العناية بالتحليل النفسي في القصة ،
على نحو ما سارت عليه الكلاسيكية في المسرحيات . ولكن التحليل النفسي
لم يكن عاماً في القصص الكلاسيكية ، إذ كانت القصة جنساً أدبياً حراً لا يخضع
للقواعد الرسمية . ولم يكن لدعوات النقاد في العصر الكلاسيكي ، ولا لنماذج
القصة الناضجة في التحليل النفسي ، كبير صدى في الإنتاج القصصي بوجه عام
لدى الكلاسيكيين .

وفي أواخر القرن الثامن عشر نهضت القصة في الآداب الكبرى الأوربية ،
فتطورت قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، فتتج عنها ما يسمى القصص
ذات القضايا الاجتماعية . وبذلك سبقت القصة المسرحيات في مجال الثورة
الاجتماعية . فأصبح وصف التقاليد وسيلة جلاء الحقائق ، والكشف عن النواحي
النفسية في الفرد ، ثم النواحي الاجتماعية في مختلف الفئات ، بغية إنصافهم في
المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية في علاج مشكلات
الشعب . وقامت بأخطر دور للأدب في الحضارة الحديثة^(٢) .

(١) انظر - F. C. Green: *French Novelists, Manners and Ideas*, London 1928, I, p. 23-28; 43-44; 219-234.

(٢) انظر : André le Breton: *Le Roman Français au XVIII s.*; chap. : VI, VIII, XI.

F. C. Green, *op. cit.*, p. 200-230

وكذا :

وفي العصر الرومانتيكي ساعدت الفلسفة العاطفية^(١) على الدعوة إلى حقوق الفرد في المجتمع ، على لسان شخصيات القصة في الأدب الفرنسي والإنجليزي . وكانت هذه الدعوة هي جوهر الرومانتيكية في ناحتها الاجتماعية^(٢) . وفيها وضع اتجاهان كانا يتلاقيان آخر الأمر ، هما : الكشف عن حالة الفرد في حقوقه المضمومة التي تتطلب تغيير النظم القائمة في ذلك الحين ؛ ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعي من نوع جديد . وتشابهت هذه القضايا في الآداب المختلفة في العصر الرومانتيكي . وكانت تدور حول إثارة الرحمة بالبائسين ، والاعتداد بحقوق الفرد في وجه المجتمع ، ثم الحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية^(٣) .

وفي ظل الرومانتيكية أيضاً نشأ جنس القصة التاريخية ، بقواعدها الفنية الخاصة بها . وكان الرومانتيكيون يقصدون في هذا الجنس إلى إحياء ماضيهم الوطني التاريخي . والكاتب الإنجليزي الرومانتيكي « ولتر سكوت » Walter Scott هو أب القصة التاريخية في أوربا . ونوجز هنا القول في أهم خصائص قصصه الفنية

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٠ - ٣٢ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر كتابي : الرومانتيكية : الفصل الأول من الباب الثالث والمراجع المبينة به .

(٣) مثلاً يقول الكاتب الإنجليزي « هولكروفت » Holcroft على لسان بطلة قصته « أنا سانت - إيفيس » Anna Saint-Ives في رسالة ترد بها على من تقدم لحطبتها : « إتنا نختلف في مبادئ أساسية كثيرة . وبعد الشروع في الزواج أتيماً حتى نتفق عليها .. فلا شك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وأن الزوج هو المسيطر ، وأنكر الأمرين كليهما . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل ، وكل سيطرة سواء طغيان .. وتحسب مزاعم نبلاء المولد في التعالي على غيرهم مشروعة ، وأعددها اغتصاباً . وأدين المجتمع وأدينك أنت على نفسك ، لأنك أول المؤيدين لمزاعمه .. وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك وحدك ، وأؤكد أنه ملك لمن هو أشد حاجة إليه . وليست هذه هي كل مسائل الخلاف بيننا ، ولكنها المسائل الجوهرية . ولعل فيها ما فوق الكفاية لفض ما نحن بسبيل البحث فيه من زواج » انظر : Holcroft: Saint-Ives, letter 79: cité par L. Cazamian: Le Roman Social en Angleterre, I, p. 66-67.

وقارن هذه الخواطر بنظيراتها في قصص : « جورج ساند » في كتابي : الرومانتيكية ،

التي أثرت بعده في جميع القصص التاريخية ؛ حتى امتد تأثيره إلى من ألفوا في
القصة التاريخية من كتاب الأدب العربي كما سند كر فيما بعد .

لم يلجأ « ولترسكوت » إلى الحوادث التاريخية المعاصرة ليتخذ منها مادة
لقصصه ، بل اختار موضوعاته من عصور سحيقة ، وبخاصة من العصور الوسطى .
ولم يجعل الشخصيات التاريخية تحتل المكانة الأولى في قصصه . ذلك أن قيود
التاريخ تمنعه من التصرف القصصى ، وتحرمه الحرية الفنية . لذا كان « ولترسكوت »
يحل تلك الشخصيات التاريخية في المحل الثانى من قصصه ؛ على حين يختار
شخصيات غير تاريخية تمثل روح العصر الذى يكتب عنه فى أدق خصائصه
التاريخية . وهو يتخذ من الحوادث التاريخية كل العناصر التى تكسب قصته
القوة والحياة ، ليبعث من جديد صورة ذلك العصر فيما له من طابع زمانى
ومكانى ، مراعيًا دقة الوصف فى اللوحات التاريخية التى يعرضها . ولذلك يختار
أشخاصاً غير تاريخية ، ولكن كلا منهم يمثل طبقة من الطبقات الاجتماعية
فى العصر الذى يكتب عنه . وبذا تحتل الحقائق التاريخية المكان الأول فى قصص
« ولترسكوت » . فلم يعد التاريخ جزءاً مملاً فى القصة ، يتعجل القارئ فى قراءته
ليفرغ منه ، بل أصبح التاريخ هو الغاية المقصودة فى كل أجزاء القصة ؛ على حين
أصبح العنصر الخيالى فى القصة غير ذى بال . ومسائل الحب فى قصص « ولترسكوت »
لا تقصد لذاتها ، ولكنها تتخذ سبيلاً لربط حوادث القصة فى أجزاءها المختلفة ،
ثم لجذب القارئ وإثارة انتباهه . وتحتفى العواطف والمشاعر الفردية أو تكاد
فى قصص « ولترسكوت » ، لتحل محلها الإحساسات العامة والمشكلات الاجتماعية .
فما شخصيات القصص — عنده — سوى نماذج لتصوير المجتمع التاريخى وما به
من مشكلات . وبهذه الاتجاهات الفنية فتح « ولترسكوت » طريقاً جديداً فى
القصة لكل من سار على نهجه . وقد عاشت القصة التاريخية فى أوروبا وازدهرت

طوال العصر الرومانيكي ، وماتت — أو كادت — في الأدب الأوربي ، بانتهاء الرومانيكية حوالى منتصف القرن التاسع عشر^(١) .

وبعد الرومانيكيين استكملت القصة نواحيها الفنية ، في الآداب الأوربية ، في ظل المذهب الواقعي والمذاهب الأخرى التى تلت الرومانيكية ، وسنتحدث عنها فى الفصل السادس من هذا الكتاب .

أما فى الأدب العربى ، فلم يكن فى قديمه للقصة شأن يذكر ، وكان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية أو إنسانية .

على أن القصة — فى الأدب العربى القديم — لم تكن من جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً) ، بل كان يتخلل عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوضايا ، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يسوقون من حكم . وقد يكون لذلك صلة بنبوغ كثير من مسلمى إيران فى القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين : العربية والفارسية ، على ما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء والقاصين من أسرة الرقاشى ، ومثل موسى الأسوارى . وكان هؤلاء يفيدون من اطلاعهم على قصص « الشاهنامه »^(٢) .

ونوجز القول فى عيون الأدب العربى قديماً بما يمت بصلة للقصة ، نعرف بها

(١) من أشهر قصص « ولتر سكوت » التاريخية قصته التى عنوانها « إيفان هوى » Evanhoë ، وموضوعها العداوة بين التورماندين والسكسونيين ، وانتصار السكسونيين . وهى تتبع القواعد الفنية المذكورة ، وتشيد بماض وطنى ؛ انظر ما عدا القصة هذا المرجع : L. Maigrón: *Le Roman Historique*, chap. IV.

(٢) ومن أخبار « الشاهنامه » أو « سيرملوك الفرس » ما تسرب إلى جزيرة العرب فى الجاهلية ، كالقصص التى يحكيها « النضر بن الحارث » عن « رستم » و « اسفنديار » يصرف بها الناس عن الرسول . وفيه نزلت آية : « ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله ... » وانظر كذلك الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٢٧٤ — ٢٨٤ .

ونتحدث عنها من وجهة نظر مقارنة ، وهى ألف ليلة وليلة ؛ والمقامات ؛ ورسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران ؛ ثم قصة حى بن يقظان .

أما ألف ليلة وليلة فهى مدونة فى عصور مختلفة . ومن المقطوع به أن الكتاب فى أصله كان معروفاً لدى المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادى . ويشهد السعوى وابن النديم أن الكتاب فى أصله مترجم عن الفارسية ؛ ولكن السعوى يقرر أن الأدباء فى عهده تناولوا هذه الحكايات بالتنميق والتهديب ، وصنفوا فى معناها ما يشبهها^(١) . فأصل الكتاب كان مدوناً ، ثم نزل إلى الأدب الشعبى (الفولكلورى) فَصُغِرَ منه وزيد فيه . فلا ينبغي ، إذن ، إنكار تأثير الآداب الأخرى فى نشأته ونموه بحجة أنه من الأدب الشعبى الذى تمحى فيه الحدود وتتشابه الآداب دون حاجة إلى تلاق تاريخى . ذلك أن هذا الكتاب لم ينشأ فى أصله شعبياً كما رأينا .

والعناصر الهندية فى الكتاب تتمثل فى تداخل القصص ، وطريقة التساؤل وهما خاصتان هنديةتان كما رأينا من قبل فى « كليلة ودمنة »^(٢) . وتتمثل العناصر الهندية كذلك فى الإطار العام الذى تبدأ به ألف ليلة وليلة من خيانة زوجة الملك « شاه زمان » وزوجة أخيه « شهریار » ، وعزم الأخير أن يقتل كل ليلة بفتاة يقتلها حين يصبح ، ثم فى زواج شهریار بشهرزاد ، وحيلة شهرزاد حين ألهمت الملك حتى لا يقتلها . ولهذا الإطار نظير فيمابقى لنا من الأدب الهندى^(٣) . وفى الكتاب

(١) انظر الفهرس لابن النديم ص ٣٠٤ ؛ وكذا : السعوى : مزوج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ج ١ ص ٣٨٦ .

(٢) ص ١٧٢ — ١٧٣ من هذا الكتاب .

(٣) فى الكتاب الهندى الضخم المسمى : « محيط الأنهار القصصية » أو « كاتارينساجارا » Katharitsagara سبعون قصة تحكيها البغاء لاسرأة سافر زوجها ، فأرادت أن تتخذ لها خليلاً ، فأخذت البغاء تقص عليها تلك الحكايات فى ليال متتابعة ، وفى كل ليلة تقطع حكايته = ١٤ — الأدب المقارن

بعد ذلك آثار هندية في القصص يضيق المجال عن تفصيلها . ومنها كثير من قصص الحيوان الهندي . ثم إن الجزء الأكبر من القصص مصرى أو ذو طابع مصرى ، لأن الكتاب كما هو بين أيدينا اليوم مدون في مصر .

على أن بالكتاب آثار يونانية ، فقصّة « السندباد البحري » تقابل — بما تحتوي عليه من مغامرات — ملحمة « أوديسيا » هوميروس ، وبخاصة في وصف الكهف الذي يتغذى فيه الوحش بالناس . وهذا الوحش في صورة رجل طويل القامة ، طويل اللحية ، له عينان كأنهما مشعلان ، يعمى ضحاياه من البشر قبل أن يفتريهم ، ويتغلب عليه في القصّة « سعيد » فيقتله . وفي هذا ما يذكرنا بمخاطرة « . پوليسس » في كهف « پولفوس » Polyphamos في « أوديسيا » هوميروس .

وقد ترجمت « ألف ليلة وليلة » إلى الفرنسية أولاً ، ترجمها « أنطوان جالان » Antoine Galland — من عام ١٧٠٤ حتى عام ١٧١٧ ميلادية — ترجمة حرة . ثم ترجمت إلى اللغات الأوربية كلها ترجمات عديدة . وقد أثرت تأثيرات متنوعة كثيرة ؛ في المسرحيات والقصص ، والشعر الغنائي والمسرحيات الغنائية ؛ مما يضيق المقام هنا عن تفصيله . وعظم تأثيرها بخاصة في أواخر القرن الثامن عشر ثم طوال العصر الرومانتيكي . وقد حملت ألف ليلة وليلة كثيراً من قضايا الرومانتيكية : منها الهرب من واقع الحياة في عالم خيالي طيب سحري ، ومنها السخرية بالملوك ، ومنها ترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى ؛ إذ أن « شهرزاد » قد هدت الملك إلى إنسانيته ، وردته عن غريزته الوحشية ،

== في موضع ، بحيث تشاق المرأة إلى سماع بقيتها في الليالي التالية ، حتى عاد زوجها ، وبدا ألهت البغاء المرأة عن خيانة زوجها . انظر :

Histoire des littératures, sous la direction de Raymond Queneau, éd. de la Pléiade, I, p. 962-963.

لا بوساطة المنطق ، بل بالعاطفة ، فصارت رمزاً للحقيقة التي يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب . وبهذا المعنى الأخير انتقلت « شهرزاد » إلينا في أدبنا العربي المعاصر ، بفضل تأثير الآداب الأوربية . وذلك كما في مسرحية « شهرزاد » للاستاذ توفيق الحكيم ؛ وكما في قصة « شهرزاد » للأستاذين توفيق الحكيم وطه حسين ، وكما في مسرحية « شهر يار » للأستاذ عزيز أباظة .

هذا ؛ وحكايات « ألف ليلة وليلة » ليس لها طابع خلق تعليمي إلهامى محتوى عليه من قصص الحيوان ، وهى قليلة نسبياً . أما بقية القصص فهى زاخرة بالمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة ، تمتد — عن طريق التساؤل — فى الزمن كما يشاء القاص . فالخيوط التى يربط بين الحكايات بعيد عن فن القصة فى معناها الحديث ^(١) .

وقصص ألف ليلة وليلة مدينة قطعاً فى نشأتها إلى أصول هندية فارسية كما قلنا ، فهى تدخل فى عداد القصص المترجمة فى الأصل .

أما القصص العربية الأخرى التى نتحدث هنا عنها فهى أصيلة النشأة غير مترجمة . ومنها المقامات ؛ والمقامة فى الأصل معناها المجلس ، ثم أطلقت على ما يحكى فى جلسة من الجلسات على شكل حكاية ذات أصول فنية . وموجز هذه الأصول أنها حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامى ، وتحتوى على مغامرات يرويها راو (هو عيسى بن هشام فى مقامات بديع الزمان ، والحارث بن همام فى مقامات الحريرى) عن « بطل » يقوم بها (هو أبو الفتح الأسكندرى فى أكثر مقامات بديع

(١) انظر : . . . Angél González Palencia, op. cit., p. 341-346.

وكذا : . . . Laffon-Bomplani, op. cit., p. 726-727. — ثم :

E. M. Foster: *Aspects of the Novel*, p. 27.

الزمان ، وأبو زيد السروجي في مقامات الحريري^(١) — وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها^(٢) ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً^(٣) ، وقد يكون قتيهاً متضلماً في مسائل الدين أو مسائل اللغة^(٤) ؛ ولكنه — في حالاته كلها تقريباً — متسول ما. كر ولوع بالملذات ، مستهتر ، يَحْتال للحصول على المال ممن يخدعهم . ثم هو دائماً أديب يجيد في أسلوبه عن بديهة وارتجال . وفي المقامات وصف للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الإسلامية . وكان يمكن أن يكون هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية ، وأن يقوم — في نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية — مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية ؛ لولا أنه سرعان ما انحرف عن النقد الاجتماعي في صورة جدية إلى المباحكات اللفظية والألغاز اللغوية والأسلوب المصطنع الزاخر بالحلية اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر .

وأول من اخترع المقامات ، في معناها الفني السابق ، وأعطاهها هذا الاسم في العربية ، هو بديع الزمان الهمداني ، المتوفى عام ٣٩٨ هـ (١٠٠٧ — ١٠٠٨ م) . وهو متأثر في اختراعه بنموذج واقعي لمقاماته ، هو الشاعر « أبو دلف الخزرجي

(١) وقد تكون النزعة إلى رواية كل مقامة عن راو من باب التأثر بالدين الإسلامي في رواية الحديث ، لإضفاء الثقة على صحة الحكاية بالرواية ، وتقريبها بذلك من الواقع في ذهن السامع .

(٢) مثل المقامة البشرية من مقامات بديع الزمان ، وقد سبق أن أشرنا إليها ، وبيننا وجوه شبهها بالمخاطرات في قصة « لانسيلو » الفرنسية ، وذكرنا أنه لا سبيل إلى إثبات الصلة التاريخية بينهما ، انظر هامش ص ١٩٧ — ١٩٩ من هذا الكتاب .

(٣) مثل المقامة الثانية والثلاثين من مقامات بديع الزمان — ومثل المقامات : ٩ ، ٤٠ ، ٤٥ ، ٥٠ من مقامات الحريري .

(٤) مقامات بديع الزمان الهمداني المقامة الخامسة والثامنة والثلاثين ، ثم المقامة القريضية والعراقية — ومثل مقامة ٣ ، ٣٢ من مقامات الحريري .

الينبوعى مسعر بن مهلهل» وهو معاصر لبديع الزمان . وقد كان مثال الجوال جواب الآفاق المحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر والحيل الأخرى الكثيرة التى تنبوع عن الخلق الكريم . وكان بديع الزمان يعجب به ، ويستدعيه إلى مجلسه ، ويحسن إليه ، ويحفظ من شعره . وقد ضمن مقاماته بعض شعره ، مثلاً هذين البيتين من قول « أبى دلف » :

ويحك ! هذا الزمان زور فلا يغرنك الغرور
لا تلزم حالة ، ولكن در باليالى كما تدور

ضمنها بديع الزمان مقامته القريضية^(١) . وللشاعر المذكور قصيدة طويلة تسمى « القصيدة الساسانية^(٢) » يفاخر فيها بمهنة التسول ، فى لهجة ساخرة ، ولغة تشف عن أسمى من عانى من واقع الحياة الأليم .

ولاشك أن هذه القصيدة قد أمدت بديع الزمان بالمادة الغفل لأكثر مقاماته ، كما كان « أبودلف » هذا صورة نفسية واضحة لبطل مقامات بديع الزمان : « أبى الفتح » .

وقد ألف الحريرى (القاسم بن على بن محمد بن عثمان) (١٠٥٥ — ١١٢٢ م) مقاماته على غرار مقامات بديع الزمان ؛ وتفوق عليه ، فخطا بهذا الجنس الأدبى خطوات لم يبلغ فيها شأوه أخذ من الذين قبلوه ، قبل عصرنا الحديث ، فيما يخص النضج القصصى . فشخصية « أبى زيد السروجى » تتكرر فى مقامات الحريرى المختلفة لتكشف عن جوانب نفسية متعددة لتلك الشخصية . وهذا نوع من التعمق فى التصوير النفسى يقرب من النضج القنى فى القصص الحديث . فبطل المقامات

(١) انظر الثعالبي (أبو منصور عبد الملك النيسابورى) : يتيمة الدهر ، القاهرة ، ١٩٥٣ هـ

= ١٩٣٤ م ج ٣ ، ص ٣٢١ — ٣٢٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٢٣ — ٣٤٢ .

الحريرية أكثر وضوحاً في جوانبه النفسية من بطل مقامات بديع الزمان . على أن كليهما من البيئة الاجتماعية الدنيا ، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها .

وقد بدأ « الحريري » مقاماته على نحو ما بدأ « بديع الزمان » ، باتخاذ نموذج بشري واقعي بطلاً لمقاماته . وإن يكن نموذج الحريري واقعياً باسمه وخلقه . ذلك أنه على أثر غارة الصليبيين على مدينة « سروج » عام ٤٩٤هـ (١١٠٠م) ، وهي قريبة من البصرة ، قد تعرضت لما تعرضت له بلدة الحريري : « البصرة » في الغارة نفسها ، فخربت ، وتشرد أهلها . وكان من أهل سروج المشردين رجل يسمى « أبا زيد » ، وفد على البصرة متسولاً ، ودخل بها مسجد بني حرام . وفيه كان الحريري الذي رأى في أبي زيد رجلاً مقولاً فصيحاً ، بأنساً ، ضائق الذرع بما آلت إليه حاله من العسر بعد اليسر . فهو لذلك مستهتر ساخر . فأنشأ مقامة في وصف ذلك الرجل ومقدمه إليه وحالته ، وهي المقامة الحرامية (المقامة الثامنة والأربعون في مجموعة مقاماته التي بين أيدينا اليوم)^(١) . وأخذ في المقامات الأخرى يصف نفس الشخصية ، ومغامراتها بين الناس لكسب العيش ، وإرضاء الغرائز ، بروح واقعية ، لا أمل لديها ولا مثالية فيها ؛ ولكن وراء هذا الاستهتار نفساً آسية ، تحن إلى وطنها وإلى ماضيها فيه ، ويروعهما الماضي المفقود إلى جانب ما تعاني في الحاضر المجهود .

وقد أثر الأدب العربي — فيما يخص جنس المقامات — في الأدب الفارسي . ففي مقامات حميد الدين الفارسية ، للقاضي حميد الدين البلخي (عمر بن محمود) المتوفي عام ٥٥٩هـ (١١٦٦ — ١١٦٧م)^(٢) ، يسير مؤلفها على نهج « بديع الزمان »

(١) انظر : ابن خلكان : وفیات الأعيان ، طبعة بولاق ١٢٧٥هـ (١٨٥٩م) ج ٩

ص ٥٩٨ .

(٢) انظر : ابن الأثير : الكامل ، ج ١١ ص ١١٨ .

و« الحريرى » كما يعترف فى مقدمة مقاماته الفارسية ؛ على الرغم من أن مقاماته تختلف عن المقامات العربية من وجوه : ف شخصية المؤلف تحتل المكانة الأولى المباشرة فيها . فليس فيها راو معين . وإنما يروى المؤلف أحداثه عن كثير من أصدقائه ، لا يذكر أسماءهم . ثم إنه ليس فى مقاماته بطل تتعدد مواقفه فى مختلف المقامات كما رأينا فى مقامات الحريرى وبديع الزمان ؛ بل إننا نرى فى كل مقامة من مقاماته الفارسية بطلا يقوم بمغامرته ، ثم يختفى دون أن يبين عن اسمه أو مصيره ، ويظل مجهولاً وراء ستار الغموض والإبهام . على أن المؤلف الفارسى يتوسع كذلك فى مقاماته التى موضوعها المناظرات . وكذا فى المقامات ذات الطابع الصوفى . وهاتان نزعتان انفرد الفرس بالتوسع فيهما لأسباب ليس هنا مجال تفصيلها^(١) .

وقد أثرت المقامات العربية كذلك فى الأدب الأوروبى تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة ، فقد غدت هذه المقامات قصص الشطار (Picaresca) الأسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعى ، ثم انتقل التأثير من الأدب الأسباني إلى سواه من الآداب الأوربية ، فساعد على موت قصص الرعاة ، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة ، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث ، وهى التى تطورت فكانت هى قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد^(٢) .

ومما يندرج فى الجنس القصصى فى أدبنا القديم أيضاً رسالة التوابع والزوابع ، للشاعر الكاتب الأندلسى أبى عامر أحمد بن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦ هـ) ، وهى رحلة خيالية فى عالم الجن ، يحكى فيها كيف التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع (مفردة تابع أو تابعة أى ما يتبع الإنسان من الجن) والزوابع (جمع زوبعة ،

(١) انظر : حميد الدين : مقامات حميدى ، طهران ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣ م) المقدمة ، ثم نصوص المقامات المختلفة ، وقد كتبنا فصلاً قارن فيه بين المقامات الفارسية والعربية مقارنة تفصيلية فى رسالتنا الأولى المقدمة للسريون .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٠٢ - ٢٠٥ .

اسم شيطان أو اسم رئيس الجن) — وتجرى بينه وبينهم مناظرات ومساجلات أدبية ، وكذلك بينه وبين ما يمجده من مخلوقات في عالمهم ، وهو ينتصر في هذه المساجلات الأدبية دائماً . وفي مقدمة الرسالة معلومات عن حياة المؤلف . وتسود هذه الحكاية روح فكهة مع سخرية سطحية . وفكرة شياطين الشعر قديمة ، وهي الرمز الأسطوري للإلهام^(١) . وإذا صح أن هذه الرسالة سابقة على رسالة أبي العلاء ، كان لمؤلفها الفضل في البدء برحلة أدبية إلى عالم آخر ، يشبه عالم الأرواح في قصة الإسراء والمعراج ، ولكن القيمة القصصية لرسالة ابن شهيد ضئيلة هيئة^(٢) .

وأما رسالة الغفران التي ألفها أبو العلاء المعري ، المتوفى عام ٤٤٩ هـ (١٠٥٩ م) فهي رحلة تخيلها أبو العلاء في الجنة وفي الموقف وفي النار ؛ كي يحل — في عالم خياله — مسائل ومشاكل ضاق بها في عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، وتناسخ الأرواح ، والغفران . . . مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية ، يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوي المنبجر تارة أخرى . وليس العالم الغيبي فيها إلا قالباً عاماً لا رمزية فيه ، لعب فيه بخيال أبي العلاء دوراً فريداً في الأدب العربي . وفي الرسالة كثير من الحكايات العارضة التي من شأنها أن تضعف القيمة الفنية القصصية للرسالة .

وحتى لو سلمنا أن رسالة أبي العلاء هذه متأخرة عن رسالة ابن شهيد السابقة ؛ فإننا لا نعتقد أن أبا العلاء تأثر بابن شهيد في شيء . ذلك أن رسالة أبي العلاء

(١) انظر كتابي : المسخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية س ٤٢٠ — ٤٣١ .

(٢) لم تصلنا هذه الرسالة كاملة ، وما وصلنا منها موجود في المجلد الأول من ذخيرة ابن بسام وقد نشر بطرس البستاني هذا الجزء من ذخيرة ابن بسام في كتاب مستقل صدره بدراسة عن ابن شهيد ورسائله . ولأجل سبق هذه الرسالة لرسالة أبي العلاء ، انظر : الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة س ٤١٥ وما بعدها ، والمراجع الميئة به .

أعمق ، وأوسع مجالاً ، لإغنى في نواحيها الفنية القصصية من رسالة ابن شهيد .
ولا شك أن رسالة الغفران تشبه «الكوميديا الإلهية» لدانتة ، في نوع الرحلة
وأقسامها وكثير من مواقفها . وقد دفع هذا التشابه بعض الباحثين إلى القول بأن
أبا العلاء أثر في « دانتة » . وهذا خطأ ، إذ لا يوجد أى دليل على اطلاع
« دانتة » على رسالة أبي العلاء . وقد سبق أن بينا مصدر « دانتة » العربى
الإسلامى ، كما كشفت عنه البحوث الحديثة ، ولا مجال الآن لترديد آراء أخرى
لا تستقيم مع البحث العلمى^(١) .

وأما هذا التشابه بين رسالة أبي العلاء و « كوميديا » دانتة ؛ فقد يكون
راجعاً إلى أنهما كليهما قد أفادا من حكاية الإسراء والمعراج كما وردت في
الأحاديث الإسلامية غير الموثوق بها ، وفي هذه الحالة يكون لأبي العلاء فضل
الإفادة أدبياً من التراث الإسلامى قبل « دانتة » .

وقد يكون أبو العلاء متأثراً بمصدر فارسى في رحلته ، هو كتاب
« أردنه ويراف نامه » ، وفيه حكاية رحلة المويد الزرادشتى : « أردنه ويراف »
إلى الجحيم والأعراف والجنة . بل لا يبعد أن يكون المصدر الفارسى المذكور
أصلاً لما سار بين المسلمين من خرافات حول الإسراء والمعراج .

وأخيراً نذكر — من القصص العربية القديمة — قصة حى بن يقظان ،
للفيلسوف المسلم العربى ابن طفيل (١١١٠ - ١١٨٦ م) — وموضوع القصة
أن فى جزيرة مهجورة من جزر الهند ، دون خط الاستواء ، شأ طفل لا يعرف
له أباً ولا أمّاً ، يسمى : « حى بن يقظان » . فربته غزالة حسبته ولدها المفقود .
وكبر الطفل . وكان ذا موهبة فذة . فلحظ وفكر . فاهتدى إلى أفكار كثيرة

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٤٥ - ١٤٩ .

طبيعية ، أو تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة . ثم اهتدى كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشرافيون ، من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معناها الصوفي . وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم ، في حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له : « أسال » ، كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوي . وأراد أن يعتزل الناس في الجزيرة التي فيها حي بن يقظان ، وأن يعبد الله فيها على طريقة الصوفية ، معتقداً أن الجزيرة خالية من السكان . وسرعان ما التقى بحي بن يقظان ، فتعارفا . وعلمه « أسال » اللغة ، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئاً ، ثم الشرائع السماوية . ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التي كان قد أتى منها . وهناك حاول أن يهديا أهلها إلى الحقائق الكبرى التي تتجاوز حدود الشريعة دون أن تضارها ؛ وأن يبيننا لهم أن الجزاءات المادية في الكتب السماوية ليست سوى رموز ، وأن الحب يقود إلى القربى من الله والفناء فيه . ولم يفلحوا في دعوتهم . فافتنعا أن هذه الحقائق التي اهتديا إليها بالفطرة والعاطفة لا سبيل لها إلى قلوب العامة ، وأدركا حكمة الشريعة في مسايرتها عقول العامة على قدر ما يتيسر لهم فهمه . وحينئذ نصحا إلى هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء . ثم رجعا إلى جزيرة حي بن يقظان ، ليتعبدا ، على طريقتهم ، حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .

وفي قصة « حي بن يقظان » جوانب نضج قصصى كثير ، في الشرح والتبرير والإقناع بالأحداث ؛ على الرغم من أن القالب القصصى فيها ليس سوى تلة لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة . ولهذا عدها بعض نقاد أوربا خير قصة في العصور الوسطى جميعاً^(١) .

ويعترف ابن طفيل في مقدمة قصته أنه متأثر في تلك القصة بفلسفة ابن سينا^(١)؛ ولكن أصالته في القصة فوق الشك . فقصته الفلسفية فريدة في القصص العربي على الرغم من طابعها التجريدي .

وقد ترجمت رسالة « حى بن يقظان » إلى العبرية عام ١٣٤١ م ؛ ثم إلى اللاتينية ؛ ترجمها إليها « بوكوك » E. Pococke عام ١٦٧١ م بعنوان : « الفيلسوف المعلم نفسه » Philosophus autodidactus — ومن اللاتينية ترجمت القصة إلى الإنجليزية ؛ ترجمها « جورج كيث » George Keith من جماعة « الكويكر » لتكون مرجعاً لهم في شعائهم^(٢) .

هذا من جهة الترجمة ؛ أما من جهة التأثير ، فإن قصة « حى بن يقظان » قد أثرت أولاً في الكاتب الأسباني « بلتاسار جراثيان » Baltasar Gracian (١٦٠١ — ١٦٥٨) في قصته التي عنوانها : « النقاد » Criticón — ظهر الجزء الأول منها عام ١٦٥١ ، والجزء الثانى عام ١٦٥٣ ، والجزء الثالث عام ١٦٥٧ م — والقصة بهذا مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : عنوان الجزء الأول منها : « في ربيع الطفولة^(٣) » ، وعنوان الجزء الثانى « في خريف عهد الرجولة »^(٤) ، وعنوان الثالث : « في شتاء الشيخوخة »^(٥) . وهى نقد للعادات والتقاليد في عصر المؤلف .

(١) نجد في رسالة القدر لابن سينا شخصية « حى بن يقظان » ، وهو عند ابن سينا رمز الفكر الذى تهديه الحكمة الإلهية . انظر ابن سينا : رسالة القدر ، طبعة لندن ١٨٩٩ م ، ومعها شرح وترجمة لها بالفرنسية .

(٢) انظر : A. G. Palencia, *op. cit.*, p. 236-237.

(٣) En la Primavera de la Niñez

(٤) En el otoño de la varonil edad

(٥) En el invierno de la vejez

وفي الجزء الأول من القصة ينجو « كريتيلو » Critilo من الغرق ، فتلقى به الأمواج على شواطئ جزيرة « سانتا إلينا » . وهو فيلسوف ذكي . ويلتقي في الجزيرة بالفتى « أندرينيو » Andrenio الذي كان يحيا في الجزيرة على الحالة الطبيعية ، يسكن في كهف ولا يعرف أصله ولا أبويه . ولا علم له باللغة . فيعلمه « كريتيلو » إياها . ويتوجهان معاً إلى أسبانيا . ويعنى « كريتيلو » بتحذير الفتى « أندرينيو » من الناس . وفي طريق الحياة يسير هذا الفتى بغرائزه ؛ على حين يحيا « كريتيلو » على هدى العقل . ويرتادان معاً بعض أَمَا كن ترمض إلى اختلاف اتجاههما في الحياة . ففي مدريد ؛ يقع « أندرينيو » فريسة غواية « فالسيرينا » Falsirena — وتلك مناسبة لأحكام قاسية يصدرها « كريتيلو » في خبث النساء . ويضيق « أندرينيو » بالملوك وحاشيتهم في مدريد ؛ لأنها تتنافى والطبيعة . ثم يخرجان معاً من بلاط مدريد ؛ بلد الشباب .

وفي الجزء الثاني من القصة يزوران أَمَا كن كثيرة يتخذها « كريتيلو » فرصة لتصوير عصره من نواح رمزية متعددة ؛ فيعرب عن رأيه في الصداقة الحق بمناسبة زيارة مكتبة دعيا لرؤيتها على قمة جبل . وفي فرنسا يلتقيان بآلهة الفنون والآداب ، فيثير « كريتيلو » مسألة الآداب والفنون في أسبانيا ؛ ويحكم على مؤلفيها . . ثم يزوران عاصمة النفاق وهي عاصمة التهور ؛ حيث لا يجد مؤلف القصة حظاً له فيها . ثم يزوران مصنع القيم ؛ وبلاط الشرف ؛ وإلهة الشهرة ؛ ثم بيت المجانين ؛ حيث يجد المؤلف فرصاً كثيرة للتعبير عن مختلف الصور الإنسانية .

وفي الجزء الثالث : « شتاء الشيخوخة » يصلان إلى « روما » — ومن أهم الأحداث لها فيها أنهما يعيشان في قصر المغامرات ، حيث يصير « أندرينيو » نفسه شخصاً لا تمكن رؤيته ، مثل أكثر سكان ذلك القصر ؛ ويظل كذلك حتى

يقع عليه « ضوء جلاء الحقيقة » . ثم يشهدان في روما جلسة من جلسات الأكاديمية . ثم من فوق قمة من القمم يتأملان عجلة الزمن الرهيبة ، وسرعة فساد الحياة . ثم الموت . وينتقلان — على الأثر — إلى جزيرة الخلود ، حيث يستطيعان أن يسلكا الطريق إلى عالم الفضيلة والقيمة الحق^(١) .

والفصول الأولى من القصة السابقة تتشابه مع قصة « حي بن يقظان » . وعلى الرغم من أننا لا نعرف الطريق الذي تأثر به « بلناسار جراثيان » بقصة حي بن يقظان ، وعلى الرغم من أن هذه القصة العربية لم تظهر في اللغات الأوروبية إلا عام ١٦٧١م في ترجمتها اللاتينية السابقة الذكر^(٢) ؛ فإننا لا نستطيع أن نرجع التشابه بين القصتين إلى مجرد الصدفة . فمن المحتمل أن يكون « بلناسار جراثيان » قد اطلع على القصة العربية قبل ترجمتها إلى اللاتينية . ويرى المستشرق الأسباني : « جارتياجومز » E. Garcia Gómez أن قصة عربية مخطوطة في الأسكوريال ، كانت قد صارت شعبية في عهد المؤلف ، وهي أساس قصة « ابن طفيل » وقصة « بلناسار جراثيان » في وقت معاً^(٣) .

وحين عرفت قصة « حي بن يقظان » في أوروبا ، لقيت حظاً رائعاً للن فلاسفتها ، وخصوصاً في القرن الثامن عشر ، ثم التاسع عشر . ذلك أن القرى الثامن عشر الأوربي كان يعتقد في مقدرة الإنسان الفطري على الاهتداء إلى الفضائل ، وإلى الأسس السامية التي تفضل الشرائع الإنسانية . وقد راجت الدعوة

(١) انظر ما عدا نص القصة هذا المرجع :

Juan Hurtado y J. De la Serna y A. G. Palencia: *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1949, p. 686-687.

(٢) ص ٢١٩ من هذا الكتاب .

(٣) لقصة بلناسار جراثيان مصادر أخرى أثرت فيها ، منها قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر (ص ٢٠٥ من هذا الكتاب) ؛ ومنها قصص تشخيص الفضائل والردائل ، أى تصويرها بصورة الناس . (انظر المرجع الأسباني السابق ص ٦٨٧ — ٦٨٨) .

نفسها لدى الرومانتيكيين في القرن التاسع عشر^(١) ، ورأى هؤلاء وأولئك في قصة « حى بن يقظان » ما يشد أزر دعوتهم ، إذ اهتدى « حى » فيها إلى ما يتجاوز الشريعة . ومن الواضح أن رأى هؤلاء تأويل لقصة ابن طفيل لا سند له من حقيقة القصة نفسها ؛ ولكنه كان جوهر دعوتهم^(٢) . وإذن كان تأثير القصة في الآداب الأوروبية تأثيراً كبيراً متنوع الدلالة^(٣) .

تلك أشهر القصص في الأدب العربي قبل العصر الحديث^(٤) . والذي لا مجال لأدنى شك فيه أن القصة العربية لم ينظر إليها — قبل العصر الحديث — على أنها جنس أدبي له قواعد ، أو له رسالة فنية أو إنسانية . ولا شك كذلك أن جنس القصة لم يلق أية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث . لأن هؤلاء النقاد لم يعنوا بنقد الأدب الموضوعى ، ولم ينظروا نظرات ذات قيمة فيما يخص وحدة العمل الأدبي غنائياً كان أم غير غنائى . ذلك أن تقديمهم كان نقداً لجزئيات العمل الأدبي في الأعم الأغلب من حالاته .

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ص ١٢ — ١٣

Laffont-Bompiani, op. cit., II, p. 511.

(٢) انظر :

(٣) هذا ؛ ولا نعتقد أن لقصة حى بن يقظان تأثيراً في قصة « روبنسون كروزو »

The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of Yorke, Mariner.

التي ظهرت بهذا العنوان عام ١٧١٩ للكاتب الإنجليزي « دانييل ديفو » Daniel Defoe لأن القصة المذكورة أصلاً تاريخياً هو بقاء البحار الإنجليزي سيلكيرك Selkirk أربع سنين في جزيرة « شيلى » ثم نجاة منها على يد بحار إنجليزي آخر ، بعد أن كان قد أصبح متوحشاً في عاداته وخلقه . وقد نشر البحار الإنجليزي الآخر « روجيرس » Rogers قصة « سيلكيرك » الحقيقية عام ١٧٠٩ م . وبها تأثر « دانييل ديفو » . ثم إن الشبه ظاهري ضئيل بين قصة « روبنسون » و « حى بن يقظان » .

(٤) ونشير هنا إلى « سيرة عنترة » وهي من قصص الملاحم الشعبية العربية التي يرجع تاريخ تأليفها إلى القرن الثاني عشر الميلادي . وهي حكاية « عنترة » وكيف تغلب على ضعة مولده من جهة أمه بالقروسة ثم بالحب ، ثم كيف كان بعد ذلك ضحية الغدر . ولشبه هذه الآراء بقضايا الرومانتيكيين راجت هذه القصة عندهم ، وترجمت أنواعاً من الترجمات كثيرة من أشهرها ترجمة

« لامارتين » Lamartine . انظر : Laffont-Bompiani, IV, p. 413.

للأسباب السابقة ، ولأسباب غيرها ليس هنا مجال تفصيلها^(١) ، لم تدخل القصص عندنا في مجال الأدب الحق قبل العصر الحديث . ولم تنبج إلى هذا الاتجاه إلا بفضل تأثرنا بالآداب الغربية .

وفي هذا التأثير سرنا في أطوار متعاقبة ، لا مجال هنا إلا لبيان اتجاهاتها العامة :

وقد بدأنا هذه الأطوار متأثرين — في وقت معاً — بالقصص الغربية وبالمأثور من قصص أدبنا القديم . وأوضح مثل للتأثر بفن المقامة العربية إلى جانب التأثر بالآداب الغربية هو قصة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي . وفيها نجد البطل ، والراوى عنه ، وسرد المخاطرات المتلاحقة التي لا يربط بينها سوى شخصية البطل ، مع العناية البالغة بالأسلوب . وتلك وجوه تأثره بالمقامة . ولكن التأثير الغربي واضح في تنويع المناظر ، وفي نوع المغامرات ، وفي التحليل النفسى للشخصيات في صراعها مع الأحداث ، ثم دلالة ذلك كله على جوانب النقد الاجتماعى لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد . وينتهى الكاتب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم ثم اقتباس المفيد من نظم الغرب . ولا شك أن الكاتب متأثر في نواحيه الفنية والاجتماعية بالثقافة الغربية ، وبما أثرت في آراء المصلحين من معاصريه^(٢) .

وفي قصة « لادسياس » لأحمد شوقي تظهر عناية المؤلف بالتعبير ، ثم اعتماده — في تطوير الحوادث تطويراً خارجياً — على عنصر الزمن . وفي هذه

(١) انظر ص ٥٦ — ٥٧ من هذا الكتاب ، وانظر كتابى المدخل إلى النقد الأدبى الحديث الطبعة الثانية ، الفصل الثانى من الباب الثالث ، عند حديثنا عن تطور مفهوم القصة فى العالم وعند العرب .

(٢) ومن أمثلة التأثير بالمقامة وبالثقافة الغربية معاً : « لىالى سطيح » لحافظ إبراهيم ؛ و « شيطان بنتاءور » لأحمد شوقي .

النواحي يظهر تأثيره بالمقامة وبألف ليلة وليلة . ولكنه متأثر كذلك بقصص الفروسة كما كانت في القصص الغربية^(١) ، ذلك أن الأمير « حماس » المصري يتزوج من الأميرة اليونانية : « لادسياس » ، ويفقد الأمير عرشه الفرعوني ، وتختطف الأميرة ؛ ولكن البطل يذل العقبات جميعاً ، فيستعيد عرشه ، ويتزوج آخر الأمر بالأميرة .

وفي الطور الثاني من أطوار الأدب القصصي في عصرنا الحديث ، أخذنا — في أواخر القرن التاسع عشر ، ثم في القرن العشرين — نتخلص قليلاً قليلاً من الاعتماد على التراث العربي القديم . وبدأ الوعي الفني يلمس جنس القصة من مواردها الناضجة في الآداب الأخرى .

وقد بدأ هذا الطور بتعريب موضوعات القصص الغربية ، مع التحوير فيها كي تطابق الميول الشعبية ، ولتساير وعى الجمهور آنذاك . فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبي في مجموعته ، مستيحياً لنفسه تغيير ما يشاء ، على نحو ما رأينا في المسرحيات^(٢) . وعلى الرغم من تشويه القيم الفنية للأصل الأجنبي ، فإن هذه القصص لقيت رواجاً لدى المعاصرين لها^(٣) . وخير من نحو هذا المنحى مصطفى لطفى المنفلوطى المتوفى عام ١٩٢٤ م ، وقد ترجم قصة « پول وفرجينى » باسم « الفضيلة » ، وغير مسرحية « سيرانودى برچراك » للشاعر الفرنسى « إدمون روستان » إلى قصة ، بعنوان : « الشاعر » ؛ وهكذا سار

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٩٧ — ٢٠١ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٦٦ — ١٦٧ .

(٣) من أوائل من سلكوا هذا المسلك في القصص العربى رفاعة رافع فى ترجمة « منامرات تليك » للكاتب الفرنسى « قتلون » [انظر ص ١٥٠ من هذا الكتاب] ، وقد سماها رفاعة رافع : « وقائع الأفلاك فى حوادث تليك » . ومثال ذلك أيضاً ترجمة قصة « پول وفرجينى » للكاتب الفرنسى : « برناردين سان بيير » ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان : « الأمانى والمئة فى حديث قبول ووردجيت » .

فى قصصه الطويلة والقصيرة ، يقتبس الموضوع من الأصل الأجنبى فحسب ، ثم يسمو بالتعبير اللغوى ؛ ولكنه تعبير متخلف عن الوعى الفنى فى جنس القصة . وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل ، وإن كانت قد لقيت رواجاً لدى من يولعون بفخامة العبارة فحسب . وقد سار على طريقته الشاعر «حافظ إبراهيم» فى ترجمته قصة «البائسين» لشكوتور هوجو ، فنقص فيها وحوّر ما شاء .

ثم نضج الوعى الفنى ، ونهض الجمهور ثقافياً ، فتطلب الترجمة الصحيحة . وكانت الترجمة القصصية فى أكثرها من الآداب الغربية ، ثم من الأدب الروسى .

أما القصص العربية الأصيلة فى عصرنا فقد أخذت تستقل عن القصص الغربية فى موضوعها . وبدأت تعالج مشكلات يبتئنا وعصرنا ، أو تشيد بماضينا القومى والوطنى ؛ وإن كانت — مع ذلك — متأثرة فى نواحيها الفنية بالآداب الكبرى والتيارات الفنية العالمية .

والذى ننبه إليه هنا أننا تأثرنا أولاً بالرومانتيكية فى منهج قصصها التاريخى ؛ وفى وصف النواحي العاطفية الذاتية ؛ ثم فى الإشادة بالماضى القومى أو الوطنى هرباً من الحاضر ، ورغبة فى تغييره إلى مستقبل خير ، عن طريق الإصلاح لا الثورة . فلم تتأثر بالرومانتيكية فى دعوتها الاجتماعية النائرة^(١) ؛ إذ لم تكن الظروف — بعد — مهيأة لتلك الثورة .

ومن أمثلة التأثر الرومانتيكى بما ذكرنا من اتجاهات نذكر القصص التاريخية التى ألفها «جورجى زيدان» (١٨٦١ — ١٩١٤ م) فهو يقفوفى منهجها

(١) لفهم هذه الدعوة انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الأول من الباب الثالث .

الفنى أثر « ولترسكوت » أب القصة التاريخية الرومانتيكية فى أوربا^(١) ؛ ولكنه لا تظهر فى قصصه نزعة الإشادة بالماضى العربى القومى على نحو ما كان يفعل الرومانتيكيون .

ويمثل النزعة القومية العاطفية والوطنية الأستاذ « محمد فريد أبوحديد » فى بعض قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » ، وقصة « المهلهل » ، وقصة « سنوحى » .

وأخيراً أخذنا — فى قصصنا العربية الحديثة — نتأثر بالاتجاهات الواقعية والفلسفية للقصص العالمية . وحسبنا هنا أن نمثل بقصة « أنا الشعب » للأستاذ « محمد فريد أبى حديد » ؛ وقصة « عودة الروح » للأستاذ « توفيق الحكيم » — ثم قصة « الأرض » للأستاذ « عبد الرحمن الشرقاوى » .

وقد اتخذ الأستاذ « نجيب محفوظ » شخصيات بعض قصصه نماذج لطبقات وأجيال مصرية متعاقبة ، كقصة « خان الخليلى » و « زقاق المدق » ثم « بين القصرين » . وهو متأثر فى نزعته تلك بكتاب أوربا . وأول من نما هذا المنحى — فى التاريخ فى قصصه لنماذج طبقات وأجيال متعاقبة — هو الكاتب القصصى الفرنسى « بلزاك » (١٧٩٩ — ١٨٥٠ م) فى مجموعة قصصه التى أطلق عليها اسم : « الملهاة الإنسانية » *La Comédie Humaine* ؛ وبعده « إميل زولا » (١٨٤٠ — ١٩٠٢ م) الذى أرخ — فى عشرين قصة — لأفراد متعاقبين من أسرة خيالية سماها أمرة « روجون ماكار » *Rougon Macquart* . وقد تبعهما فى هذا المنهج الكاتب الفرنسى الآخر : « جول رومان » *Jules Romains* (١٨٦٨ — ١٩٤٣ م) الذى أرخ فى قصصه للحياة الباريسية والفرنسية ثم الأوربية ، مثل مجموعة قصصه التى عنوانها : « يوحنا كريستوف » ، وقد نشرها من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩١٢ ، ثم جمعها بعد ذلك فى عشرة أجزاء ؛ ثم قصصه التى عنوانها : « ذوو الإرادة الخيرة »

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٠٦ — ٢٠٨ .

Les Hommes de Bonne Volonté ؛ وقد بدأ يصدرها منذ عام ١٩٣٢ م في سبع وعشرين مجلداً . وقد أثر الاتجاه الفرنسي السابق في القاصين من الإنجليز الذين تأثر بهم الأستاذ «نجيب محفوظ» . ومن هؤلاء القصصي الإنجليزي «أرنولد بنيت» Arnold Bennett (١٨٦٧ — ١٩٣١ م) في قصصه التي عنوانها : «المدن الخمسة» Tales or Five Towns ؛ وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ؛ وكذا سلسلة قصصه الثلاث المسماة Clayhanger (١٩١٠ — ١٩١٦) ؛ ثم الكاتب الإنجليزي الآخر : «جالسورثي» Galsworthy (١٨٦٧ — ١٩٣٣) ، مثلاً في سلسلة قصصه التي بدأت تظهر منذ عام ١٩٢٤ م ؛ وكان عنوانها : «الملهاة الحديثة» A Modern Comedy ، وهو عنوان يذكرنا بعنوان قصص «بلاك» السابقة الذكر ؛ على أن قصص «الملهاة الحديثة» تابعة لسلسلة قصص الكاتب نفسه التي عنوانها : «تاريخ بطولة أسرة فورسايت» The Forsyte Saga التي بدأ ظهورها منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة برجوازية إنجليزية ، ويحكى من خلالها تاريخ إنجلترا منذ العصر الفيكتوري إلى عهده — وعلى من يبحث بحثاً مقارناً كيف تأثر الأستاذ نجيب محفوظ في بعض قصصه بهذا الاتجاه العام ، أن يتتبع خيوط هذا الاتجاه التي ألحنا إليها في القصص الأوربي^(١) .

والقصة — من وجهة النظر المقارنة كما أوجزنا فيها القول — أهم جنس أدبي تنثرى . وقد عرضنا لمفهومها وتطور هذا المفهوم ، ونقط التلاقى التاريخية بين أدبنا والآداب العالمية . وبقي لنا من أجناس الأدب النثرية التي نعالجها على هذا النحو : التاريخ ، ثم الحوار والمناظرة .

٢ — ومفهوم التاريخ في العصر الحديث هو بعث الحضارات والمدنيات في

(١) انظر كذلك كتابي : الدخول إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، الباب الثالث ، الفصل الثاني ، عند حديثنا عن الحكاية في القصة .

عصورها ، بخصائصها الإنسانية ، وبما بذلت فيها الشعوب من جهد ؛ لا بوصفها فترات منقطعة الصلة بالحاضر ، بل بوصفها لحظة من الامتداد الزمني المتصل الذي تشترك — في العمل على امتداده وتنوعه — جهود الشعوب المختلفة ؛ ولكنه يتخذ طابعاً خاصاً بكل عصر وكل أمة ، نتيجة الهضم والتمثيل للماضي الإنساني الحضارى ، ونتيجة إدراك كل شعب أو أمة للموقف الإنساني إدراكاً يتوقف عليه تخلف الأمة أو تقدمها ، وقد يترتب على هذا الإدراك تقدم الإنسانية جمعاء .

وفي هذا المفهوم الحديث للتاريخ ، يبعث المؤرخ الفترات التي يؤرخ لها ، ويضفي عليها ما كان لها من حياة ، بوصفها مجالات لمشروعات إنسانية ؛ بها تصير كل فترة بمثابة « بنية » حية في عداد العصور المتعاقبة . ويبعث المؤرخ ماضى الإنسانية كما هو ، ولكنه يجعلنا ننظر إليه في ضوء عصرنا . ولهذا يعرض المؤرخ علينا الفترات التاريخية بحيث نصدر نحن أحكاماً على حقائقها وعلى ما لها من قيم في وقت معاً . وفي هذا العرض الحى يتجلى قانون الصيرورة الدائم الأثر في تقدم الإنسانية ، إلى جانب ما استلزمه من جهد تكشف عنه مقومات الإنسان في كل عصر . والفرق بين التاريخ الطبيعي للأشياء وبين التاريخ الإنساني ، هو وجود الإنسان . فالوجود الإنساني خاصته اتخاذ موقف يسفر عن مشروع ، وما المشروع إلا صورة المستقبل الذي يتجاوز به المرء دائماً نفسه^(١) .

ويعتمد المؤرخ الحديث على الحقائق والوثائق والآثار وما إليها ، بعد أن يتقدها ، وينفذ إلى صميم معناها ، ويميز صحيحها من زائفها ، وهذه ناحية علمية محضة ، ولكنها ليست سوى مادة عمله .

وعليه — بعد ذلك — أن يصل ما بين هذه الحقائق بعد تمحيصها .

« فنى وسط مجموعة من الحقائق والتأثير ، عليه أن يوضح الأسباب الغامضة ، والعوامل الموجهة فيما لها من علاقات إنسانية . ولا مرجع له فى ذلك إلى سوى ما يلحظ هو من العواطف والصفات أو النقائص الإنسانية ذاتها » . وفى هذا الجانب يحتاج المؤرخ الحديث إلى نوع من « الحدس » الفنى به يرتبط التاريخ بالفن . فيستوعب المؤلف حقائق عصره بحيث يراه من جميع جهاته ، ويراجعه حتى تتضح له وجهة نظره فيه ، ثم يرتب أحداثه على حسب وجهة نظره ، لتجلى من وراء ترتيبه وعرضه الصور المعبرة الحية . ولا يبلغ هذا التصوير ذروته فى القوة إلا إذا اتبع المؤلف ترتيب الحقائق ترتيباً عضوياً^(١) ، لا مجرد الترتيب الزمنى أو الجغرافى ، أو الموضوعى مثلاً . وعرض الحقائق التصويرى المعبر — على هذا النحو العضوى — ذو أهمية فى العلوم الإنسانية كلها ، على حد تعبير «تين» Taine فى أن العلم يكمل بالفن « كما يكمل النبات بالزهر^(٢) » ؛ ولكن هذه النواحي الفنية هى من أسس التاريخ فى معناه الحديث^(٣) .

وإذن للتاريخ — فى مفهومه الحديث — نواح علمية لبعث الحضارات والكشف عن جهود الشعوب فيها بالاعتماد على المصادر بعد تمحيصها ؛ ونواح فنية فى ملء فجوات هذه المصادر بما يكسبها الحيوية وقوة التصوير ؛ ثم فى عرضها عرضاً فنياً للكشف عن الموقف الإنسانى فى الفترة التاريخية المعينة مع بيان رأى المؤلف فيها ، بوصفها حلقة من جهود الإنسانية المتتابعة الدائبة فى بحثها عن الكمال .

وفى التواريخ الأوربية القديمة ، لم يكن للتاريخ المفهوم السابق ، لا من الناحية العلمية ولا من الناحية الفنية . فقد كانت الحقائق تختلط بالأوهام والأساطير . ثم

J. Suberville: *Théorie de l'art.* , p. 413.

(١) انظر :

(٢) المرجع السابق ص ٤١٩ .

(٣) المرجع السابق ص ٤١٨ — ٤١٩ .

كان هم أكثر المؤرخين هو شرح سيرة الملوك أو العظماء ، لا بيان جهود الشعوب ،
وخصائص حضاراتها ومواقف معاصريها .

وفي القرن الثامن عشر الميلادي ، أخذ معنى التاريخ الحديث يتضح على يد
« فولتير » و « فينلون » ومن نماذجها من كتاب ذلك القرن .

وقد اكتمل معنى التاريخ الحديث في القرن التاسع عشر ، بفضل
الرومانتيكيين . وذلك لعنايتهم بالفرد وشئونه ، ونظرة مؤرخيهم إلى ماضي
الإنسانية كأنه ماضيهم هم ، واهتمامهم بتاريخ الفكر والحضارة للشعوب ،
لا بتاريخ الملوك والأرستقراطيين كما كانت عليه الحال من قبل^(١) .

ولنأخذ « ميشليه » Jules Michelet (١٧٩٨ — ١٨٧٤ م) مثالا للمؤرخ
الرومانتيكي ، فإنه يلحظ ما وراء مظاهر الرفاهية الزائفة من بؤس في عهود الملكية
المطلقة . فهو مثلاً يرى في عهود الإقطاع في العصور الوسطى عهود اضطهاد حين
كان الفلاحون فريسة النهب والأذى ، وكانت أعراض النساء حلاً للأمراء . وبعد
أن يصف فلاحاً من الفلاحين يعاني هذا البؤس ، يقول : « إن قلبي لينقبض من
الهول ... يا إلهي ! أهكذا كان أبي ؟ رجل العصور الوسطى ؟ ... نعم ... هذا
هو ما صنعوه بي ! وهذه ألف عام أعانيها من الآلام^(٢) » . وفي عصر « لويس
الرابع عشر » الذي كان يطلق عليه العصر الذهبي ، يرى ما خلف المظهر مما هو
من آثار الملكية المطلقة ، فيتحدث عنه هكذا : « لويس الرابع عشر يئد عالماً ،
إنه — مثل قصره « فرساي » — يطل على الغروب ... العبقرية الحقيقية في
العصر لم تكن فتيةً ، حتى حين نشأتها . وعلى ما كانت تبذل من جهد ، كانت
تعاني مما ينوء به عصرها من عجز . الكتابة تسيطر على كل شيء ، على الآثار

(١) نفس المرجع ص ٤٢٠ .

(٢) انظر : Michelet: *Histoire de France*, préface de 1869, I, p. XXXI.

وعلى الأخلاق فيما كان يكتبه كبار الكتاب مثل «باسكال» ... و «راسين» و «فينلون» . وما كان يجهر به خطيب القوم «بوسويه» من ضمان شامل لم يتنع العصر من أن يشعر بأنه قد استهلك قواه في المسائل العتيقة^(١) وكم رسم «ميشليه» في تاريخه من صور مروعة مفرقة لهيود الملكيات والظلم قبل القرن التاسع عشر، ليتبعها بأحكامه العاطفية الثائرة على طريقة الرومانتيكيين . وقد اتخذ مبدأ عاماً له أن يصور المشاعر الإنسانية للشعب ، ثم يصور من خلالها عهود الملكية المطلقة ، على نحو ما يقول هو : « لن أفهم عصور الملكية المطلقة ، إذا لم أتمكن في نفسي — أولاً وقبل كل شيء — دعائم روح الشعب وعقيدته »^(٢) . ويجلو هذا المؤرخ من ثنايا الوثائق والحقائق أن التاريخ كان يتقدم دائماً إلى الأمام في ببطء ، إذا تأملنا في قمم موجاته المطردة ، دون اعتداد بمهبط هذه الأمواج وتردها . ثم يرى أن الثورة الفرنسية كانت ثمرة هذا الصراع الإنساني الطويل البطيء في مراحلها كلها . وهو مبدأ رومانتيكي عام كان الرومانتيكيون على حربه يعتقدون في تقدم الوعي الإنساني لسيطرته على مصيره ، ويصورون بهذا التقدم مستقبل الإنسانية السعيد حين تتم السيطرة لهذا الوعي الرشيد^(٣) . وتلك نزعة رومانتيكية مثالية يسودها الطابع الذاتي .

وقد تلتها المدرسة الواقعية في التاريخ ، وهي التي تشرح الحقائق في ضوء جبرية الظواهر الاجتماعية والمادية ، كما فعل «تين» على حسب مبدئه الذي يشرحه قائلاً : « اعثر على حالات البلد والإقليم والجنس والبيئة والتربية والعادات التي عاش فيها إنسان ما ، واستنتج منها ، موقناً ، طبيعة موهبته وأعماله »^(٤) .

(١) نفس المرجع ، مقدمة الجزء الخامس عشر ، ص ١٦ .

(٢) نفس المرجع السابق ، مقدمة الطبعة السابقة ، ص ٤٠ ، وكذا :

Pierre Lasserre: *Le Romantisme Français*, Paris 1916, p. 395-396.

(٣) انظر المرجع السابق ص ٣٦٤ — ٣٦٥ ؛ وكذا كتابي الرومانتيكية ص ١١٠ — ١١٤ .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٥٠ — ٥٢ ثم : J. Suberville, *op. cit.*, p. 472.

وهؤلاء موضوعيون في شروحهم ، يثقون في العلم وفي مناهجه .

على أن الاتجاه العام في كتابة التاريخ لدى المؤرخين العالميين اليوم هو جلاء مقومات الحاضر ، ببيان وجهة التاريخ في خلال العصور الماضية إلى أن تلتقى بالعصر الذي نعيش فيه . وهؤلاء يعتقدون بالجنس الإنساني ومشروعاته الحرة التي يتغلب بها على الظواهر المادية ، ويتحكم في القوانين الاجتماعية ، بحيث تبين مقومات الإنسانية المعاصرة عما لديها من إمكانيات تهدف إلى تحرير الإنسان وسعادته^(١) . وهذا الاتجاه المعاصر خلاصة جهود المذاهب الفلسفية والأدبية ما بين رومانتيكية ورمزية وواقعية ووجودية ، مما لا مجال هنا لتفصيله^(٢) .

وجنس التاريخ في صبغته الأدبية مجال تأثير وتأثر كذلك فيما بين العربية والفارسية .

لا شك أن العرب في جاهليتهم كانوا ولوعين بالأخبار التي تتصل بأنسابهم ومواطن بلادهم في أيام اللقاء بأعدائهم ، وانتصاراتهم في حروبهم القبلية . ونعلم جميعاً حرص العرب على الأنساب ، واتخاذها أساساً للمفاخرة ، واعتمادهم على الذاكرة في حفظها . وكم تغنى شعراء القبائل بكرام فعال الأجداد ، وعددوا مثالب أعدائهم من القبائل الأخرى . ولكن بعد ظهور الإسلام تغير طابع هذه الأخبار ووجد جنس التاريخ بخصائصه العربية .

فحين تمت الفتوحات العربية الرائعة ، وتغلب العرب على الفرس والروم ، دخل الناس في دين الإسلام أفواجا ، وظلت شخصية الرسول مثار الإجلال والروعة بمخاصة لدى من لم يروه من المسلمين . فكانوا يتوقون إلى معرفة أخباره ،

(١) مرجع « إميل برييه » السابق ص ١٥٥ — ١٥٦ .

(٢) انظر : المرجع السابق ص ١٥٣ — ١٥٦ ؛ وكذا :

J. Suberville, *op. cit.*, p. 420-423.

وتفاصيل حياته وأقواله . على أن هذه الأقوال والأخبار مصدر هام من مصادر التشريع الإسلامى .

وحول شخصية الرسول وجد جنس التاريخ عند العرب ، ووضحت خصائصه . ولذلك اصطبغ هذا الجنس الأدبى صبغة دينية . فقد بذل رواة الأحاديث جهودهم فى ضمان صحة الأحاديث التى يروونها عن الرسول . ولكى يتم لهم تأكيد الرواية تطلبوا أن تكون الحادثة مروية أولاً عن شاهد عيان ثقة ، روى بدوره عن رواة آخرين من الثقات ، حتى تنتهى سلسلة الرواية إلى الراوى المعاصر للحادثة . وقد ظن العرب — وهم الذين لم يعتمدوا على الكتابة فى جاهليتهم — أن هذه الطريقة من الرواية الشفوية أقوى ضماناً لصحة الرواية من الكتابة ؛ بل كانوا ، فى البدء ، يتحرزون من الاعتماد على الكتابة .

ويضيف مؤرخو العرب إلى ذلك حرصهم على إيراد الحادثة الواحدة بأسانيد مختلفة ، كل سند منها ينتهى إلى شاهد رأى بنفسه الحادثة أو عاصرها . وهم يرون فى إيراد مختلف الروايات على هذا النحو ضماناً آخر لصحة ما يروون .

وقد انتقل هذا الطابع الدينى للتاريخ من رواية الأخبار إلى رواية الأدب والأشعار ؛ كما فى كتاب الأغاني لأبى الفرج الأصبهاني (٢٨٤ — ٣٥٦ هـ) ؛ وكما فى كتاب الأملى لأبى على القالى (٢٨٨ — ٣٥٦ هـ) .

وقد يكون فى رواية التاريخ على هذه الطريقة نوع من الاستقصاء لما ورد فى المسألة الواحدة . ولكن هذه الطريقة خالية من النقد ، يجمع المؤرخ فيها الروايات المتضاربة على حسب سلسلة الرواة ، تاركاً لسواء مهمة تمحيصها ونقدها . فهذه الطريقة تجمع لمواد التاريخ ، ولها قيمة علمية كبيرة ؛ ولكنها ليست التاريخ المنتظم الحلقات .

ومنذ القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) ترجمت إلى العربية كتب كثيرة

من التاريخ الإيراني ، أثرت أيما تأثير في جنس التاريخ الأدبي عند العرب . وكان الإيرانيون يعتمدون على الكتابة لا على الرواية الشفوية ، وكانوا ينقلون عن وثائق مدونة . وكانت كتبهم التاريخية متتابعة القصص ، غير مقطوعة بأسانيد الرواية . وقد سار على طريقتهم كثير ممن ألفوا في التاريخ باللغة العربية ، كالبلاذري والمسعودي والدينوري^(١) .

على أن التاريخ — عند الإيرانيين — كان يختلط بالأسمار والحكايات الخلقية وقواعد السلوك العامة^(٢) . ثم كان النقد التاريخي متخلفاً في هذه الكتب ، فكانت تحكي الأساطير على أنها حقائق ، ويختلط عالم الغيب بعالم الناس . ثم كانت كتب التاريخ في جملتها تعنى بسير الملوك ومن يلتحق بهم ، دون احتفال بأحوال الشعب ومعارفه^(٣) .

ومشهور بين المؤرخين والدارسين في الاجتماع أن ابن خلدون هو أول من دعا — في مقدمته — إلى وضع قواعد عامة للتاريخ ، وإلى الفصل بين الأساطير والمعلومات التاريخية الصحيحة . ولكننا ننبه هنا إلى أن ابن خلدون مسبق في بعض ما قال بمؤرخ فارسي رأى أن يقام التاريخ على قواعد إنسانية تفصل ما بينه وبين العالم الغيبي . وهذا المؤرخ هو « بهقي » (أبو الفضل محمد بن حسين) المتوفى

(١) لنشأة التاريخ عند العرب وخصائصه ، انظر مقالا طويلا كتبه « دي خويه » في : De Goeje: *Encyclopedia Britannica*, ed. 1888, XXII.

(٢) كما يفهم مما يحكى عن كتب سير الملوك الإيرانيين أو كتب الشاهنامه ، وكذا ما بقى من فقرات كتب التاريخ التي كتبها ابن المقفع وفقدت ، [انظر الشاهنامه لأفردوسي ، والجزء الأول من تاريخ الطبري ، والجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٧٤ — ٢٨٢ — واليهقي : تاريخ بهقي طبعة طهران عام ١٣٢٢ (١٩٤٦) ص ١٠٥] .

(٣) ومن النادرين الذين عنوا بالتاريخ لمعارف الشعب: البيروني (أبوريحان محمد بن أحمد) في كتابه : « تحقيق ما للهند من مقولة » وهو يبحث في معارف الهند ودبائتها وفلسفتها ، طبعه لندن ١٨٨٧ .

عام ٤٧٠ هـ (١٠٧٧ م) ، وهو يدعو إلى أن يعد التاريخ تجارب إنسانية مقياس
صحتها العقول . وهذه الدعوة ، على ضالة قيمتها الآن ، كانت لعهد ذات قيمة
كبيرة^(١) .

وخير من يمثل الطريقة العربية في كتابة التاريخ هو المؤرخ الإسلامى الإيرانى
الأصل : « الطبرى » (محمد بن جرير) المتوفى عام ٣١٠ هـ (٩٢٢ — ٩٢٣ م) فى
موسوعته التاريخية العظيمة الشأن ، وفيها يعتمد على سلسلة الرواة ، ويعدد هذه
السلسلة فى الخبر الواحد ، ويجمع فى تاريخ الفرس القدماء بين الأساطير والحقائق ،
ويختلط عنده العالم الغيبى بعالم الناس ، فى تلك الأساطير الملحمية .

وكان فى تاريخ الطبرى لإيران القديمة إشباع لرغبة النزعة الفارسية الناشئة
بعد الفتح الإسلامى ، ثم إن فى القسم الإسلامى من تاريخه إرضاء للعقيدة الإسلامية
التي تمكنت من نفوس الإيرانيين المسلمين . وهاتان الناحيتان يمثلان جانبي
الشخصية الفارسية بعد الإسلام : إخلاص للتراث الإيرانى وللعقيدة الإسلامية معاً .
لهذه الأسباب ، ولأن الطبرى إیرانى الأصل ، لقي كتاب الطبرى حظاً لدى
الفرس فى لغتهم بعد الفتح ، فكان أقدم نص كامل وصلت إلينا ترجمته فى اللغة
الأدبية لإيران بعد الفتح ، ترجمه إليها — ترجمة حرة — الوزير السامانى « بلعمى »

(١) وقد بقى لنا من مؤلفاته : « تاريخ يهقى » ، يقول فيه مؤلفه : « على السامع
ألا يتقبل شيئاً مما يرفضه العقل من الأخبار التي نقرأ عليه ... ولكن أكثر الناس من العامة
يفضلون الباطل والمنتع ، مثل أخبار الشياطين والجن والغول ... وما يشبه هذه الحرافات التي
ينام عليها الجاهل حين تتلى عليهم فى المساء . وأما أولئك الذين يطلبون القول الصحيح لكي
بصدقوه ، فهم الذين يعدون من العلماء ، وعددهم جد قليل ؛ يتقبلون الطيب ويطرحون ما عداه .
ورحم الله أبا الفتح البسى الذى قال — وما أجل ما قال — :

إن العقول لها موازين بها ناقى رشاد الأمر ومعى تجارب

(انظر : يهقى : تاريخ يهقى ، الطبعة السابقة الذكر ، ص ٦٦٦ — ٦٦٧) .

(أبو علي محمد) في أواخر القرن العاشر الميلادي . وقد عدل «بلعمي» من الأصل العربي في ترجمته ، فحذف العنعنات وسلسلة الروايات ، واقتصر على رواية واحدة . وزاد على الأصل فيما يخص تاريخ إيران القديم في العهد الملحمي الأسطوري وغير الأسطوري . وأضاف إلى الطبري حكايات دينية وخرافية . ونص على أن جوهر التاريخ هو الوعظ عن طريق رواية سير الملوك والأنبياء . وهذه نزعة خرافية إيرانية الأصل في خلط التاريخ بالحكم وحكايات الخلق والتسلية ، كما سبق أن أشرنا^(١) .

ثم أولى الأدب العربي الأسلوب عناية كبرى في جنس التاريخ . فحين تطور النثر العربي وأصبح فناً ، وغلب عليه السجع ، وكثرت فيه الشواهد الشعرية ، وضرب الأمثال ، وأنواع المجاز ؛ حينذاك سرى في المؤرخين نفس الروح . فأصبح النثر التاريخي نوعاً من الشعر المنشور ، يقصد فيه إلى نظم قلائد المدح للملوك ، وإلى استخدام وجوه البيان في شرح وقائع التاريخ . فيصرح «أبو نصر محمد عبد الجبار العتيبي» في كتابه : «تاريخ يمين الدولة» بأنه سلك في كتابه مسلك الشعراء في سبيل تخليد مآثر «محمود الغزنوي» الذي أرّخ «العتبي» له في كتابه المذكور . وقد فرغ من تأليفه حوالي عام ٤١٢ هـ (١٠٢١ م)^(٢) .

وكان تأثير الأدب العربي في الأدب الفارسي عظيماً في هذه الناحية . فقد ترجم «الجرىاذقاني» (أبو شرف ناصر بن ظفر بن سعد المنشي) كتاب «يمين الدولة» السابق الذكر من العربية إلى الفارسية — وقد بدأ في هذه الترجمة عام ٤٨٢ هـ (١١٨٦ م) ، فنقل جنس التاريخ من العربية إلى الفارسية بكل خصائصه الفنية

(١) وانظر أيضاً : قزويني : بيست مقاله ، طهران ١٩٢٨ ، ج ٢ ص ٣ — ٤ — وكذا : بلعمي : ترجمة تاريخ طبري ، طبعة لو كنوو ١٢٣١ (١٨٩٦ م) صفحات ١ — ٢ ، ٢٤٠ ، ١٢٩ .

(٢) انظر : العتيبي (أبو نصر محمد بن عبد الجبار) : تاريخ يمين الدولة ، القاهرة ١٨٧٠ ، المقدمة ، وكذا دائرة المعارف الإسلامية مادة عتيبي ، ثم :
S. de Sacy: *Notices sur les Manuscrits*, IV, 411, 525.

كما كانت في كتاب « يمين الدولة » العربي . وأثرت هذه الخصائص في جنس التاريخ . وقد بلغ هذا التكلف في الأسلوب مداه في جنس التاريخ على يد «وصاف» في كتابه المشهور بتاريخ وصاف^(١) ، ألفه حوالي عام ٧٢٩ هـ (١٣٢٨ م) — ولم يتبع أكثر مؤرخي الفرس هذا الأسلوب المصطنع المتكلف كما بدا عند «وصاف» ؛ ولكنه مظهر للتأثر العربي في جنس التاريخ بلغ قمته في التصوير الأدبي .

أما كتب التاريخ في أدبنا الحديث فلا نعرف منها ما له طابع أدبي ، أو وجهة مذهبية فنية ، بها يستحق أن يدخل في نطاق الأدب . فهي كتب تتبع طريق السرد والشرح . وطابعها علمي محض لا تصوير ولا فن .

ونحتم علاجنا للأجناس الأدبية النثرية بجنس أدبي ثانوي تردد بين الشعر والنثر في الأدبين : العربي والفارسي . وهو جنس المناظرة والحوار . وهو قالب فني عام تتغير أنواع مضمونه . وهو لذلك من الأجناس الأدبية التي تدق فيصعب تحديد معالمها وتمييز مواطن التلاقي التاريخية فيها بين الآداب .

وفي الأدب البهلوي أو الإيراني القديم راجت نزعة شعبية يقصد فيها إلى شرح وجهتي نظر مختلفتين في شكل حوار أو جدل ، أو في عرض صورتين أدبيتين متضادتين إحداهما بجانب الأخرى . وقد بقي لنا من الأدب الإيراني القديم حوار أدبي عنوانه : « الشجرة الأشورية »^(٢) وهي النخلة . وموضوعه حوار بين النخلة والتيس أيهما أفضل من الآخر . وقد وصلت هذه القطعة إلينا

(١) عنوانه الأصلي : « تجزية الأمصار وتجزية الأعصار » ويعرف باسم « تاريخ وصاف » تأليف شرف الدين عبداقة الشيرازي المشهور بوصاف الحضرة ، وهو يؤرخ في كتابه هذا للمنول .

(٢) « درخت أسورين » انظر : *Le Journal Asiatique*, octobre-décembre, 1930, p. 193 et suivantes.

مكتوبة على طريقة النثر ، ولكن العالم الفرنسى : « بنفست » E. Benveniste اكتشف أنها فى الأصل ذات وزن وقواف ، وأن النساخ كتبوها فى صورة النثر جهلاً منهم بالشعر الإيرانى القديم . وهذا الوزن قريب من المتقارب المثنوى المعروف فى العربية ثم فى الفارسية الحديثة بعد الفتح الإسلامى^(١) .

وقد وصلتنا كذلك رسائل بهلوية موضوعها اللائق ثم غير اللائق ، أو المشروع وغير المشروع^(٢) . وهى تستمد جذورها من الأدب الدينى الزرادشتى ، ولكنها أصبحت — فيما بين القرن السابع والقرن العاشر الميلاديين — ذات طابع خلقى تشرح محاسن السلوك ومساوئه .

وقد أثرت هذه النزعة الأخيرة فى الكتب العربية ذات الطابع الخلقى التعليمى ، وهى الكتب التى موضوعها أدب السلوك فى شكل وصف المحاسن والمساوىء الخلقية . وأقدم كتاب عربى بقى لنا اسمه فى ذلك هو كتاب « عمر ابن الفروخان » الطبرستانى الأصل ، ذو الثقافة والميول الإيرانية . وقد عاصر الخليفة المأمون ، وكان على صلة بجعفر البرمكى : ثم كتاب آخر يحمل نفس الاسم ألفه « ابن قتيبة » . وتوالت كتب عربية أخرى فى نفس الموضوع هى أدل فى مضمونها وعنوانها على صلتها بالأدب البهلوى فى النزعة السابقة . ومن أشهرها « كتاب المحاسن والمساوى » لإبراهيم بن محمد البيهقى ، يرجع تاريخه إلى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى ؛ ثم كتاب « المحاسن والأضداد » المنسوب إلى « الجاحظ » . وهذه الكتب كلها متأثرة بمصدر بهلوى مشترك . والاحتمال الأقرب إلى الصواب أن الكتب التى عنوانها « المحاسن » فحسب لم تكن فى الأصل

(١) انظر : المرجع السابق ؛ ثم Arthur Christensen: *Les Gestes des Rois dans les Traditions de l'Iran Antique*, Paris 1936, p. 50-51.

(٢) شايد — ناشيد ؛ شايست — ناشيست .

خالية مما يضاد المحاسن ، لتأثرها بذلك الأصل^(١) . وأحياناً تذكر المناظرة في هذه الكتب على أنها وضع أسئلة والإجابة عليها^(٢) .

وقد يكون لشيوع آراء « أفلاطون » و « أرسطو » ، بين المسلمين لذلك العهد — فيما يخص الجدل الخطابي — أثر في رواج مثل هذه المحاورات والمناظرات منذ العصور الأولى الإسلامية^(٣) .

على أنه لا مجال للشك في أن للمنافسات العنصرية ، والحزبية السياسية والدينية ، أثراً خطيراً كذلك في الولوع بالجدل والحوار في موضوعات تلك المنافسة وذلك الصراع المذهبي والقبلي . وصدى ذلك واضح في تحول الهجاء القبلي إلى « نقائض » أقرب إلى المناظرات منها إلى الهجاء^(٤) الجاهلي . وهذه النقائض تشبه مناظرات الفرق الإسلامية والسياسية في آرائها الفقهية أو نزعاتها الجدلية حول ميول طوائفها أو تعصبها لجنسها أو قبيلتها . ونجد مظاهر أدبية كثيرة لجدال الطوائف في شكل مناظرات منذ مطلع العصر الأموي ، في الشعر وفي النثر . ونضرب مثلاً لذلك ما كان من مناظرات بين رسل على ومعاوية وشعرائهما^(٥) .

(١) انظر : ابن النديم : الفهرست ، ص ٢٧٧ س ١٤ — ١٨ ؛ ص ٢٧ س ٢١ ؛

و ص ١٩٥ س ١٠ ؛ و ص ٢٢١ س ٣ — ٤ و ص ٩٧ ؛ و ص ١٤٨ س ١٧ — ثم :

Inostransev: *Iranian Influence on Moslem Literature*, trans. by Narimann, Bombay, 1918, p. 80-84.

(٢) انظر : إبراهيم بن محمد الیهقی : المحاسن والمساوی ، القاهرة ١٣٢٥ هـ = ١٩٠٦ م ، ج ٢ ص ٧٥ — ٩٢ .

(٣) انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٤٣ — ٤٦ و ص ١٠٦ — ١٠٧ والمراجع المبينة هناك .

(٤) للأستاذ الدكتور شوقي ضيف في كتابه : التطور والتجديد في الشعر الأموي [ص ٨٦ — ٨٨ ، ١٧٧ — ١٨١] ملحوظات قيمة في هذا ، فارجع إليها .

(٥) من ذلك ماجرى بين جرير بن عبد الله (رسول على بن أبي طالب) ومعاوية في أمر البيعة مما يسميه المرد « مناظرة » ، ومن ذلك أيضاً شعر « كعب بن جعيل » يناظر فيه =

وقد عولج هذا الجدل والحوار في بعض كتب النقد العربية على أنه ضرب من الخطابة . وقد تأثر من عالجوه — من أجل ذلك — بما قاله قبلهم « أرسطو » في الخطابة^(١) . وذلك الحوار أو الجدل ذو طابع عملي في الشعر والنثر معاً ، وقد كان صدى مباشراً للفتن الإسلامية وتنافس الطوائف في القول كتنافسها في ميادين العمل ، وقد كثر في المجتمعات الإسلامية الأولى حتى ضاق به من عاصروه ، فرأوا فيه مشغلة عن المطالب الجديدة لتلك المجتمعات ، ومدعاة للتفرقة في وقت كانت فيه تلك المجتمعات في أشد الحاجات للوحدة^(٢) . ونعتقد أن الجدل والحوار والمناظرة على هذا النحو إنتاج أدبي عربي لا أثر فيه لتأثير خارجي ، وإن كان في نقده لدى النقاد العرب شيء من التأثير بأرسطو على نحو ما ذكرنا .

أما المناظرة ذات الطابع الأدبي المحض — وهي التي يراد بها الكشف عن وجهتي نظر في شيء واحد من جانب أدبي — فهي التي تأثرت بمجنس المناظرات الفارسي في عمومته .

= أشيع على ، ويتنصر لمعاوية ، في حوار شعري نذكر منه :

فقالوا : على إمام لنا فقلنا : رضينا ابن هند رضينا
وقالوا : نرى أن تدينوا له فقلنا : ألا لا نرى أن نديننا
ومن دون ذلك خُوطب القناد وضرب وطعن يفض الشؤونا

وقد أجابه على ذلك شاعر من اتباع على هو « النجاشي » من بني الحارث بن كعب .
[انظر المبرد : الكامل ، ج ١ ص ١٩٠ — ١٩٤] .

(١) انظر : كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ١١٩ — ١٢٠ ، ١٢٢ ،
١٣٣ — ١٣٤ ؛ وقارنه بالخطابة لأرسطو ١٤٠٨ بس ٥ — ٣٢ ؛ ١٤١٩ س ١ — ١٣ ؛
١٤١٩ ب س ١ — ١٩ .

(٢) من ذلك قول « زيد بن جندب » رئيس الأزارقة من الخوارج :

كنا أناساً على دين ، ففرقنا قذع الكلام وخطط الجد باللعب
ما كان أغنى رجلاً ضل سعيهم عن الجدل ، وأغناهم عن الخطب

[انظر نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ١٠٣ — ١٠٤ ؛ واللاحظ : البيان
والتبين ج ١ ص ٤٢] .

ومن أمثلة ذلك ما نرى في مقامات الحريري من مدح الدينار وذمه في قطعتين من الشعر مستقلتين في مقامة واحدة^(١). وهذا ضرب من المناظرة قريب من عرض المحاسن والمساوىء في الكتب العربية التي ذكرنا من قبل أنها متأثرة بالأدب البهلوي القديم ، مع فارق واحد هو أن موضوع تلك الكتب هو محاسن السلوك ومساوئه ، وموضوع قطعتي الحريري هو ذم الدينار ومدحه على حسب ما يستغل فيه الدينار ، إذ قد يكون مجلبة للخير أو للشر .

وفي مقامات الحريري كذلك تتوالى أمثال هذه المناظرات ، ذات الدلالات المختلفة : ففي المقامة الرابعة حوار بين فتى وأبيه : يذكر الفتى أنه يحسن معاملة كل الناس على سواء ، وإن أساءوا إليه ؛ ويرى الأب أنه ينبغي أن يختلف مسلك المرء تجاه الناس على حسب مسلكهم تجاهه . ووجهة الفتى مثالية ، على حين وجهة الأب عملية . وفي المقامة الثانية والعشرين حوار في المفاضلة بين الكاتبين في ديوان الأنشاء والرسائل والكتابين للحسابات في دواوين الخراج . وتدور المقامة السابعة والثلاثون على الاستجداء ، وهل يحق للمعدم أن يلجأ إليه ، وهل يفقد به منزلته .

وقد تأثر القاضي « حميد الدين البلخي » في مقاماته الفارسية بالحريري في هذا النوع من الحوار . غير أن المؤلف الفارسي يخصص لهذا الحوار مقامات بأكملها ، على حين كان الحوار عند الحريري جزءاً تابعاً لغيره في المقامة . وواضح أن صاحب المقامات الفارسية يرجع في ذلك إلى نزعة فارسية أصيلة عند الإيرانيين ، ولهذا يطيل « حميد الدين » في هذا الحوار الذي تأثر فيه ابتداء بالأصل العربي السابق . فموضوع مقامته الثانية حوار بين شخصين يتناظران في المفاضلة بين الشيب والشباب . وموضوع المقامة الثالثة عشرة مناظرة في عقائد السنية والملاحدة .

(١) انظر مقامات الحريري ، المقامة الثالثة .

وموضوع المقامة الثانية عشرة مناظرة في علم النجوم والطب . ثم موضوع المقامة السابعة هو مناظرة بين جمال الفتيان وغدر النساء .

وقد توسع الأدب الفارسي الحديث في المناظرة ، رجوعاً منه إلى نزعة إيرانية أصيلة ، كما سبق أن ذكرنا . فيعزى إلى الشاعر « أسعدى » (أبى نصر أحمد ابن منصور) الذى توفى فى فترة حكم السلطان مسعود بن محمود الغزنوى (١٠٣٠ - ١٠٤١ م) خمس مناظرات : بين العربى والفارسي ؛ وبين السماء والأرض ؛ وبين القوس والرمح ؛ وبين النهار والليل ؛ وبين الجوسى والمسلم . وطالما اتخذ شعراء الصوفية قالب هذا الحوار ذى الطابع الشعبى مجالا لبث قضاياهم الخلقية التعليمية ، مما يضيق المجال هنا عن تفصيله^(١) .

وفى الشعر العربى القديم يتعرض الشاعر للوم العاذلات من أهله على كرمه^(٢) ، أو على تردده فى أمر من الأمور^(٣) . فيجيب الشاعر من تعذله أو تنصحه . على

(١) انظر : رضا قولى : مجمع الفصحاء ج ١ ص ١٠٩ وما بعدها . ثم :

H. Massé: *Anthologie Persane*, p. 33-36.

(٢) مثلاً : الحوار بين الراية والستارة فى كلستان سعدى فى الحكاية الثانية والأربعين من باب سيرة الملوك .

(٣) مثلاً هذا الشاعر القديم الذى يصف عزل لائمة له من أهله ويحييها من قصيدة طوية يبدؤها بقوله :

ولائمة هبت بلبل تلومى . ولم يعترنى قبل ذاك عذول
تقول : ائمة لا يدعك الناس مملقاً وتندى بمن يا ابن الكرام تقول
فقلت : أبت نفسى على كريمة وطارى ايل غير ذاك بقول
انظر : أبو على القالى : الأمالى ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ص ٣٨ .

(٤) كقول صخر أخ الحساء يرد على من تلومه على امتناعه عن الهجاء ، فى أبيات منها :

وعاذلة هبت بلبل تلومنى ألا تلومينى كى اللوم ما يا
نقول : ألا تهجو فوارس هاشم ومالى لا أهجوهم ثم ما ليا ؟!

[انظر : المبرد : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ٢ ص ٢٨٥ - ٢٨٦] .

أن هذا العزل أو النصيح لا يتجاوز بيتاً أو نصف بيت ، ثم تكون القصيدة كلها بمثابة الرد عليه . وقد سبق أن ذكرنا أن بعض الشعراء السياسيين في القرن الأول الهجرى كانوا يبنون قصائدهم على حوار فيه عرض لكلام الخصم ورد عليه . وفي الشعر العربي الذي ازدهر في بلاد إيران نثر على مقطوعات مبنية على حوار بين متناظرين ، أو بين الشاعر وخصمه ، أو بين الشاعر والدهر على أن الدهر بمثابة الخصم ، أو بين الشاعر وحيثيته . وفي كل هذه الحالات تسير القصيدة على طريقة إيراد قول المناظر أو الخصم أو الحيبة ، ثم إيراد الإجابة^(١) .

وقد كثرت أمثال هذه القصائد في الشعر الفارسي ، يسوق فيها الشاعر الخواطر في صورة : « قالت ... وقلت ... » ، أو « قالت ... » و « قال ... » . وإنما كثرت هذه القصائد استجابة إلى النزعة الإيرانية القديمة . ولشوقي قصيدة فريدة في أدبنا الحديث يسير فيها على هذا المنوال ، هو فيها متأثر بالأدب الفارسي عن طريق الأدب التركي . ومن هذه القصيدة :

وسقيمة الأجفان لا من علة تحي الضجيع بنظرة وتميته
وصلت أفانين الحديث بضاحك ضاح كؤتلف الجان شتيته
قالت : لقد شمت الحسود ؛ فقلت : لو دام الزمان لшامت لحفلته
قالت : كأني بالهجاء قلا ثداً تروى ، فقلت : هممت ثم تركته
أخذت به نفسي ، فقلت لها : دعي ما شئت الأخلاق لا ما شئت

هذا ؛ وقد رأينا ، فيما شرحناه في الحوار والمناظرة ، وجوه الأصالة والتأثير بين الأدبين : العربي والفارسي ؛ ولكن جنس الحوار أو المناظرة جنس عام ، يتخذه الكاتب أو الشاعر قالباً فنياً لأغراض كثيرة . ونواحيه الفنية — في ذاته —

(١) راجع أمثلة لكل ذلك في : الثعالبي : ينمية الدهر ، طبعة القاهرة ١٣٥٣ هـ .

١٩٣٤ م ، ج ٣ ص ١١٠ ، ١٤١ ، ٢٦٩ ؛ وج ٤ ص ١٤٧ .

ضئيلة . ومن أجل ذلك يعد جنساً أدبياً ثانوياً ؛ ولكنه — مع ذلك — مجال دراسات مقارنة دقيقة .

ودرستنا لما اخترنا من أجناس أدبية سابقة ، شعرية في طابعها أو في نشأتها ، أو نثرية كذلك ، هي دراسة لقواعد التصوير العامة في الأدب . وقد عينا بيان كيف تتبادل الآداب التأثير والتأثر فيها ، مما كان دائماً سبب نهضتها وورقيها . وبقى لنا أن نتحدث في هذا الفصل عن وسائل التصوير الخاصة التي لا تفهم ولا تقوم إلا في مكانها من الأجناس الأدبية ، ولكنها مع ذلك ذات طابع فني خاص بأوزان الشعر أو بصور الأسلوب .

— ٢ —

العروض والقافية — الصور الفنية

وهما الأمران اللذان يخصصان النواحي الجزئية الفنية في الشعر والنثر . وهذه النواحي الفنية من أخص خصائص اللغات التي تتميز بها بعضها عن بعض . ولهذا يقل انتقالها من لغة إلى لغة . لأنها أمور تتصل بالعرف اللغوي والنوع الاجتماعي لكل أمة . والبيئة والتقاليد المشتركة فيها دور لا ينكر .

وعلى الرغم من ذلك قد تنتقل هذه النواحي الفنية الخاصة من لغة إلى لغة بتجاوب الميول والأذواق والعوامل الاجتماعية والفنية بين الآداب . ومن أهم العوامل المساعدة على انتقالها اقتباس الأجناس الأدبية من الآداب الأخرى . إذ أن الجنس الأدبي حين ينتقل من أدب إلى أدب ينقل معه خصائصه الفنية من أوزان أو صور . ونفصل القول في ذلك بعض التفصيل لنفسح آفاق المقارنات في هذه المجالات الدقيقة ما بين شعرية ونثرية .

١ — العروض والقافية :

معلوم أن أوزان الشعر لها صلة بالصورة المصوغة فيها . فالبحر الذي يختاره الشاعر ذو أثر في تفكيره ، وكذلك القافية . فقد يدعو هذا الاختيار إلى نوع من القصد في عباراته ، أو إلى الإطناب في صورته . ولهذا تأثير فيما يصنع به شعره من ألوان وما يسبق إلى ذهنه من محسنات .

وتنشأ أوزان الشعر محلية موضعية خاصة باللغة ومتأثرة بأذواق أهلها وبيئتهم . ولكنها قد تتأثر بأوزان الشعر في آداب أخرى متى توافرت عوامل التأثير التي شرحناها في عالمية الأدب^(١) ، وبخاصة متى انتقل الجنس الأدبي الذي صيغ في تلك الأوزان إلى الأدب المتأثر . وسنتحدث هنا عن التأثير في أوزان الشعر بين العربية والفارسية أولاً ، ثم بين الشعر العربي والأوربي .

أما تأثير عروض الشعر العربي وقوافيه في الفارسية ، فقد كان مشهوراً — حتى عصرنا الحديث — أن الإيرانيين القدماء لم يكن لهم أوزان من الشعر ، وأنهم لذلك مدينون في جميع أوزان شعرهم في لغتهم بعد الفتح للغة العربية التي كانت تستأثر وحدها بالأوزان العروضية والقافية . هذا ما كان يقرره مؤرخو الأدب العربي والفارسي . ويقول « محمد عوفى » إن أول شعراء الفرس كان « بهرام گور » . لاتصاله بالعرب وثيقه بثقافتهم وإجادته لغتهم . وبعده لم يقل الشعر الفارسي أحد . أما غناء « باربد » فكان في مطلق من الكلام غير منظوم . وحين عرف الفرس لغة العرب ، واطلعوا على لطائفهم نقلوا أوزان شعرهم^(٢) .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٠٥ وما يليها من صفحات .

(٢) محمد عوفى : لباب الألباب ، طبعة لندن ١٩٠٦ ص ١٩ ، ٢١ — وطبعاً لا وزن لكلام « محمد عوفى » في الشعر الذي ينسب لبهرام گور ، ولا في نشأة الشعر الفارسي . وليس هنا مجال مناقشته في كل ذلك .

وهذا القول ليس صحيحاً على إطلاقه . أما فيما يخص القصيدة العربية ، فقد انتقلت إلى الفارسية ببحورها المعروفة في العروض العربي ، ومع التزام قافية واحدة في آخر أبياتها . كما انتقلت كذلك بموضوعاتها التي كانت تنظم فيها بالعربية من مدح وغزل وبكاء على الأطلال ووقوف على الآثار ، ومن هجاء ورثاء وما إلى ذلك مما يصلح مجالا فسيحاً لموضوعات مقارنة . نكتفي بالإشارة إليها . وقد سبق أن مثلنا لها سابقاً فيما يخص البكاء على الأطلال والوقوف على الآثار^(١) . وفي هذه الحدود فحسب ، يكون قول « محمد عوفى » ومن سايره من مؤرخى العرب صحيحاً^(٢) .

على أن البحوث الحديثة أثبتت أن الإيرانيين القدماء كانوا يعرفون أنواعاً من الوزن . وقد سبق أن ذكرنا من قبل كيف اكتشف المستشرق الفرنسى : « بنفست » Benveniste في قطعة حوار إيرانية قديمة نوعاً من الوزن هو المتقارب العربى^(٣) . وتوالت بحوث المستشرقين بعد ذلك . فمنهم^(٤) من أثبت كذلك بضع أبيات ماجمية من الشعر فى كتاب « بندهشن » أو « أصل الخلقة » وهو كتاب إيرانى قديم ، فى حكاية « كيقباد » الذى وضع فى تابوت ألقى فى اليم ، فالتقطه من رباه . وفى هذه الحكاية أبيات من الشعر من بحر الهزج . مثلاً هذه الشطرة الأولى من تلك الأبيات : « قباد اندر كبوده بود » - أى أن « قباد فى داخل صندوق وجد » - وواضح أنها على وزن الهزج .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٨٨ - ١٨٩ .

(٢) ومن مؤرخى العرب « ابن قتيبة » ، انظر مقالا طويلا للدكتور عبد الوهاب عزام عنوانه : « نواح مجيدة من الثقافة الإسلامية » ، فى هدية المقتطف ١٩٣٨ ص ١٣٣ وما يليها .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .

(٤) منهم المستشرق « بيلى » M.H.W. Bailey راجع :

Journal Asiatique, 1930, p. 193 et suiv.; 1932, p. 245 et suiv.
R. de l'Histoire des Religions, 1932, p. 337 et suiv.

وقد أوردنا سابقاً من أوزان الشعر الشعبية عند الإيرانيين — قبل أن تظهر آثارهم الأدبية في لغتهم بعد الفتح الإسلامي — ما يدل على أنهم في تلك الأشعار كانوا يتبعون وزناً هو وزن المهرج أيضاً^(١).

ومن هذه الأوزان الشعبية أيضاً — في تلك الفترة المشار إليها سابقاً من تاريخ الإيرانيين — ما يقرب من بحر الرجز العربي . نضرب مثلاً هذه الأشعار التي أنشدها الخراسانيون يسخرون من « أسد بن عبد الله القسري » الذي كان حاكم خراسان في عهد الخليفة الأموي « هشام ابن عبد الملك » ، وكان قد رجع مهزوماً من حربه مع خاقان الترك عام ٧٢٦ م :

از ختلان آمديه

بروتباه آمديه

آبار باز آمديه

خشك نزار آمديه^(٢)

ومعنى هذه الأبيات هو: « من ختلان عدت ؛ على قسماتك الخسران عدت ، مضطرباً ذاهلاً عدت ؛ جاف العود هزياً عدت » .

ونتيجة لهذه البحوث تقرر أن بحور المتقارب والرجز والمهرج والرباعي أو « دوييت » كانت من الأوزان المعروفة لدى الإيرانيين القدماء . وفي الشعر الجاهلي القديم تقل هذه الأوزان نسبياً . ثم تبدأ في الكثرة في العصر العباسي . وكان المترجمون العرب ذوو الميل الإيراني ينظمون شعراً مزدوجاً (مثنوياً) . وقد

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١٣ .

(٢) انظر تاريخ الطبري طبعة de Goeje المعلقة الثانية الجزء الثالث ص ١٦٠٢ ، وهذه الأبيات وردت مع تفسير فيها في نفس المرجع ص ١٤٩٢ و ١٤٩٤ ؛ وانظر كذلك : قزويني : بيست مقاله ، طهران ١٩٢٨ ص ٣٤ — ٣٥ .

نظم به أبان اللاحق كتاب « كلیلة ودمنة » . و يذكر صاحب الفهرست أن عبد الرحمن الرقاشی المعروف بأبان اللاحق كان ولوعاً بالمسط والمزدوج من الشعر^(١) .

فإذا نظرنا بعد ذلك في بحور الشعر كلها مجموعة ، وجدنا — أنه على الرغم من التأثير العربي في العروض الفارسی — ليست بحور الشعر في شيوخها سواء في الأديين : فالطويل والكامل والوافر والسريع والبسيط والمتقارب من الأوزان الشائعة في العربية ، ومن بينها جميعاً بحر المتقارب وحده هو الشائع في الفارسية . والأوزان الشائعة في الفارسية هي المهرج والرمل والخفيف (بالإضافة إلى المتقارب) ، والأوزان الثلاثة الأولى في الفارسية أكثر شيوعاً من العربية .

وإذا كان انتقال جنس القصيدة إلى الفارسية على نحو ما في العربية قد سهل دخول الوزن والقافية الواحدة كما في العربية ؛ فإننا نلاحظ مع ذلك أن شعر الملاحم — وهو الجنس الأدبي الذي انفردت به الفارسية — يلتزم بحر المتقارب المزدوج (المثنوى) ، وهو يرجع في أصله إلى الأدب الإيراني القديم . وقد ظهر أول ما ظهر في الفارسية الحديثة بعد الفتح في شعر دقيقى المتوفى عام ٣٣٠ هـ (٩٤٠ م) الذي بدأ نظم « الشاهنامه » ، وفي شعره أيضاً كثرت الرباعيات ، والمنظومات المثنوية من بحر الرمل والخفيف ، كما بدأ نظم « كلیلة ودمنة » أيضاً في مثنوى بحر الرمل^(٢) .

وأما فيما يخص البحور الإيرانية القديمة السابقة الذكر التي وجدت كذلك في العربية ، فقد يكون لنا أن نتساءل عن إمكان تأثير إيراني في العروض العربي ،

(١) ابن النديم : الفهرست ص ١١٩ ، ١٦٣ .

(٢) انظر سعيد نفیسی : أحوال وأشعار أبوتعبد الله بن جعفر محمد رودكى سمرقندى ، مجلد سوم ، تهران ١٣١٩ ص ١٠٣٧ وما يليها من صفحات .

عن طريق الحيرة مثلاً ؟ هذا ما يفترضه المستشرق الدانماركي « كريستنسن ^(١) » .
وهو في رأينا ما لاسبيل إلى القطع فيه برأى على حسب ما لدينا من وسائل بحث
في الموضوع حتى اليوم .

هذه هي النقاط الهامة لبحث مسائل تأثير العروض العربي في أوزان الشعر
الفارسي . وقد رأينا أن انتقال الجنس الأدبي هو الذي يسهل هذا التأثير الفني .
ولذلك وضع هذا التأثير في القصيدة أكثر مما وضع في الشعر الملحمي . ونلاحظ
أن التأثير العربي في القصيدة من حيث الكلمات والأخيلة والصور أعظم كثيراً
من نظيره في الملحمة الفارسية التي يقل فيها التأثير العربي في جميع صورته .

على أن هناك نوعاً آخر من هذا التأثير الفني يهمننا بخاصة لأنه يتصل بالتأثير
العربي في الآداب الأوربية ، وهو تأثير الموشحات والأزجال العربية في شعر
« التروبادور » .

أما الموشحات فقد نشأت في الأدب العربي الأندلسي في أواخر القرن الثالث
الهجري (التاسع الميلادي) ، وكانت ذات طابع شعبي فيما ينظم فيها من أغراض
غنائية أهمها الغزل . وفي الموشحات العربية خروج على نظام القافية الواحدة في
القصيدة العربية الرتيبة . وعلى الرغم من أن الموشحات نظمت أولاً في البحور
العربية القديمة ولكن مع التحرر من القافية ، فإنها ما لبثت أن نظمت في بحور
أخرى تألفها الأذواق ولكن لأعهد للعربية بها . وموجز ما كان يتبع في الموشحات
من نواح فنية أنها ربما تبدأ بما يسمى المطلع ، وهو يتفق في وزنه مع بقية الموشحة ،
ولكنه ذو قافية على حدة . ثم يأتي بعده ما يسمى غصناً ، وهو ذو قافية مختلفة عن
قافية المطلع مع اتجاذه معه في الوزن ، ثم يأتي بعده ما يسمى قفلاً وهو متحد

مع المطلع — إذا وجد — فى قافيته وفى البحر . والغصن مع القفل يسمى مجموعهما بيتاً . وآخر قفل فى القصيدة يسمى خرجة^(١) . والأشعار فى الموشحات طابعها غنائى ، وطالما كانت مجال الغزل الذى يخضع فيه الرجل لسلطان الحب ، وهو غزل القروسة العربى الذى اصطبغ صبغة دينية فى كثير من حالاته . وكثيراً ما كان يشوب الموشحات بعض ألفاظ عامية ، بما يقطع بنشأتها الشعبية .

على أن الزجل ما لبث أن ازدهر بلغة عامية تخللتها ألفاظ أجنبية ترجع إلى لغة الكلام فى الأندلس ، وهى لغة اختلطت العربية العامية فيها بألفاظ عامية لاتينية من لغة السكان الأصليين للأندلس . والمرجح أن الأزجال نشأت فى أواخر القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ، وإن لم يصلنا منها شئ . يعتقد به قبل القرن السادس الهجرى^(٢) . وبنية الزجل كبنية الموشحة ، غير أن الخرجة فيه أعجمية غير عربية .

وننبه هنا إلى أن الخرجة ، فى الموشح والزجل ، كانت أكثر أهمية من المطلع . فقد تخلو الموشحة من المطلع ، ولكنها لا تخلو من الخرجة . ويعترف « ابن سناء الملك » بأهمية الخرجة إذ يقول : « والخرجة هى أجزار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة^(٣) » . وكانت الأزجال والموشحات ذات موضوعات

(١) اطر ، فتح الطيب ، المطبعة الأهرمية ١٣٠٢ هـ ، ج ٣ ص ١٩٥ — ٢٠١ — عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص ٥٤١ — ٥٤٨ ؛ الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢١٨ — ٢١٩ ، ٢٢٤ — ٢٢٥ ، ٢٢٩ الدكتور أحمد هيكال : الأدب الأندلسى ص ١٤٧ — ١٥٠ .

(٢) اطر الدكتور عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ الفصل الأول ثم ص ٥٢ — ٥٣ .

(٣) ابن سناء الملك : دار الطراز ص ٣٢ — والدكتور عبد العزيز الأهوانى ، المرجع السابق ص ٦ — ٧ ..

مختلفة ما بين مدح وغزل . وقد تطورت فيما بعد إلى غزل صوفي . وقد تكون على لسان امرأة تشكو الوجد والصبابة على نحو ما يعاني حبيبها^(١) .

وفي ضوء هذه اللحظة السريعة في الموشحات والأزجال العربية ، ننظر إلى شعر « التروبادور » الأوربي . و « التروبادور »^(٢) هم شعراء العصور الوسطى الأوربية الذين وجدوا في أواخر القرن الحادى عشر الميلادى في جنوب فرنسا أولاً ، ثم أثروا بشعرهم وما يحتوى من نواح فنية ومعان في الشعر الأوربي كله حتى القرن الرابع عشر الميلادى^(٣) .

وشعراء « التروبادور »^(٤) كانوا يعيشون في بلاط الملوك والأمراء ، ويتغنون بالحب على نحو يخضع فيه الحب لحبيبتة ، ويعبر عن سلطانها عليه ، على الرغم من بقاءه مع ذلك في دائرة الغزل الحسى^(٥) . وأقدم من نعرف من هؤلاء الشعراء هو « جيوم التاسع » . دوق أكيثانيا الذى كتب أشعاره ما بين عام ١١٠٠ وعام ١١٢٧ ميلادية . وصلته أكيدة بالثقافة العربية في أسبانيا ، وقد اشترك

(١) انظر المرجع السابق ص ٣٢ — ٤٢ والأمثلة المذكورة فيه .

(٢) اسم فاعل من فعل : trobar في لغة جنوب فرنسا في العصور الوسطى ، ومعناه في الأصل الذى ينظم الشعر أو يتكلمه .

(٣) انظر : A. Jeanroy · *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen-Age*, Paris 1925, 2e partie.

(٤) ويطلق على كل منهم بالفرنسية *troubadour* ، وبالأسبانية *trovador* . ولا يصح أن نخلط هؤلاء بمن يطلق عليهم « جونجلور » *jongleurs* بالفرنسية أو « خوجلارس » *juglares* بالأسبانية ، لأن هؤلاء هم الجوالون الذين يسلون الجمهور بالغناء أو الرقص أو الألعاب البهلوانية وكل ما يتصل بذلك من ترقيص القروود واللعب بالسيوف وحكاية قصص البطولة . . . نعم قد يستطيع « التروبادور » أن يعنى شعره فيشترك في صفة الغناء مع هؤلاء ، ولكنه دائماً رفيع المكانة كرم الأصل . وقد يكون « التروبادور » أميراً أو ملكاً . وإذا جمع « التروبادور »^(٥) بين تأليف الشعر والغناء في القصور أطلق عليه *ménestrel* .

(٥) انظر : J. Lafitte Houssat: *Troubadours et Cours d'Amour*, Paris, 1950, p. 74-77.

في الحروب الصليبية . وأشعاره ذات خصائص فنية فريدة لا يستطيع تحليلها تعليلاً مقنعاً إلا بتأثره بالشعر العربي . على أن القصائد الأخيرة من شعره تتفق في مضمونها أيضاً مع الشعر العربي الغزلي .

ودون أن نطيل في تفاصيل تخرج بنا عن حدود هذا الكتاب ، نكتفي بذكر وجوه الشبه الكبيرة بين أشعار « التروبادور » وبين الموشحات والأزجال في النواحي الفنية وناحية المضمون معاً :

(١) فيما يخص النواحي الفنية نجد أن متوسط المقطوعات التي تتألف منها القصيدة لدى شعراء « التروبادور » سبع مقطوعات وهو العدد الغالب على الموشحة أو الزجل .

وفي كل مقطوعة يوجد ما يقابل الغصن في الموشحات والأزجال العربية ، وهو ما يسمى بالأسبانية : *mudanza*

ثم إن في شعر « التروبادور » يوجد ما يقابل « القفل » في الموشحة والزجل ، وهو ما يسمى بالفرنسية : *tornade* و بالأسبانية : *vuelta* ؛ وهو يتفق في قافيته مع نظيره في كل مقطوعة من القصيدة ، على نحو ما في الموشحات والأزجال ، مما لا نظير له في الشعر الأوربي من قبل . نعم قل^(١) أن يوجد في أشعار « التروبادور » ما يقابل « المطلع » أو المركز وهو ما يسمى بالأسبانية : *estribillo* ؛ ولكن قد توجد موشحات وأزجال كذلك لا مطلع لها كما أوضحنا فيما سبق . وقد سبق أن قلنا كذلك إن الخرجة هي نقطة ارتكاز الموشحة عند أوائل من درسوها

(١) قد استعمل الشاعر التروبادوري « مراكبرو » *Marcabru* المطالع في قصائده في النصف الأول من القرن الثاني عشر ، وهو أول من استعملها . انظر :

Nykl: *Espano-Arabic Poetry*, p. 390-391.

من نقاد العرب ، والجزء المقابل للخرجة هو القفل في كل مقطوعة ، وهو ما عني به شعراء « التروبادور »^(١) .

والقافية ذات نظام في كل مقطوعة في شعر « التروبادور » يشبه نظيره في الموشحات والأزجال : مثلاً نظام ا ب ا ب في كل منهما .

ولإثبات التأثير العربي ، في نظام القافية ، يكفي وجود هذا التشابه العام الذي لم يكن له نظير في الأشعار الأوربية من قبل . وقد كان هذا التشابه أوضح ما يكون لدى شعراء « التروبادور »^(١) الأول ، ثم بعد شعر هؤلاء عن نظام القافية العربية قليلاً فيما بعد ، نتيجة لتطور ضئيل خاص به . على أن نظام القافية في المقطوعات صلة الغصن بها من كل المرونة في الموشحات والأزجال العربية بما لا مجال هنا لتفصيله .

ثم إن مجموع الغصن [mudanza] مع القفل [tornade أو vuelta] يسمى عند « التروبادور » بيتاً ، وهو نفس الاسم في الموشحات والأزجال .

(٢) والتشابه في المضمون بين الشعر العربي والأوربي في هذا الميدان أكثر دلالة وتنوعاً :

ففي شعر « التروبادور » توجد — كما توجد في الموشحات والأزجال — شخصية « الرقيب » الذي يرعى المرأة من أن يتصل بها أجنبي ، ويسمى عند أولئك الشعراء : gardador (guirbauts) .

وفي شعر « التروبادور » كذلك شخصيات أخرى مشابهة لتلك التي في

(١) انظر ص ٢٥٠ — ٢٥١ من هذا الكتاب .

(٢) يعترف بذلك : Jeanroy نفسه في مرجعه السابق ج ١ ص ٧٣ على الرغم من تشككه في التأثير العربي جملة .

الأزجال والموشحات ، مثل شخصية الواشي ، أو العاذل أو الكاشح : (lanzengier) والחסد : (gilos; envejos) ؛ والجار (vezi) .

وكذلك الرسول بين الحبيبين ، وهذا الرسول يستخدم كما في العربية خاتماً : (anel) يدل الحبيب على شخصيته .

ومن المؤلف عدم التصريح باسم الحبيب ، والتعبير عنه بالكنية : (senhal) مثل جارى الحسن (bon vezi) وأملى (bel esper) وبغيتى أو منيتى (mon désir) وسيدى أو مولاي : (midons) بلفظ المذكر كما في العربية أحياناً .

وفي المضمون كذلك تتكرر معان مشتركة بين شعر « التروبادور » والأشعار العربية : مثل تولد الحب من أول نظرة ، وقسوة المحبوبة ، ولومها على هذه القسوة والاستهانة بشأن حبيبها ، وما يستتبع الحب الصادق من الشعور بالوحدة والاضطراب والجوى المضطرب ، وما ينتج عن ذلك من ألم وسهد وهزال وسقم أو موت^(١) .

ومن ذلك أيضاً خضوع الحب التام لحبيبه ، ووصف سروره بعاطفته على الرغم من ضعف أمله في المثوبة عايتها ، وما يحف بهذا السرور من وصف الربيع والأزهار والمياه والبلابل .

على أن في هذين النوعين من الشعر الأندلسى العربى وشعر « التروبادور » مكاناً لتعبير المرأة عن حبها ، وبكائها على فراق حبيبها ، بذهابه^(٢) إلى الحروب .

(١) انظر : A.R. Nykl: *Hispano-Arabic Poetry*, Baltimore 1946, p. 270-273; 393-395.

(٢) فيما يخص « التروبادور » انظر :

A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, vol. I, p. 297-300.

ثم انظر تمادح شعرية في :

A. Jeanroy: *Les Origines de la Poésie lyrique en France*, p. 496-502.

ثم انظر كذلك مرجع الدكتور عبدالعزیز الأهوانى السابق الذكر ص ٥٠ — ٥١ — وفيه =

وهو أمر يخالف ما ألفه شعر الغزل العربي في جهاته من قبل ، ولكنه مستوحى من البيئة وتقاليدها . وعلى الرغم من ذلك قد سبق الشعر العربي شعر « التروبادور » في التعبير عنه ، ولذا نعد هؤلاء متأثرين بالشعر العربي في هذا الأمر أيضاً ، على الرغم من أن العرب تأثروا فيه بالبيئة الأندلسية .

وأمر آخر خطير فيما يتعلق بالمضمون : أن الغزل في الأزجال والموشحات لم يلبث أن صار غزلاً صوفياً ، فتحول من الحب الإنساني إلى الحب الإلهي . وكان ذلك على يد الشاعر والزجال الأندلسي : « الششتري » الذي نقل الزجل من الموضوعات الحسية والدينية إلى تمجيد الله والهيام بحبه ، وهو من رجال القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، ومات في مصر ، في قرية قريبة من دمياط تسمى « طينة » عام ٦٨٨ هـ ، وله ديوان أزجال وموشحات وقصائد . وكان له أثر مباشر في معاصره الأسباني المسيحي « رامون لول » (١٢٣٥-١٣١٥) الذي كان يعرف العربية معرفة جيدة ، وقد ألف باللغة القطلونية كتاباً عنوانه : « المحب والمحبوب » هو مناجيات غرامية رمزية يتغنى فيها المحب بجمال الذات الإلهية . وهكذا تطور غزل « التروبادور » الأوربي إلى غزل صوفي في الشعر الأسباني والفرنسي^(١) ، على نحو ما تطور الغزل العربي إلى غزل صوفي في الأدب العربي ثم الأدب الفارسي والتركي .

حقاً كان الغزل العذري ينكر كل الإنكار الانغماس في النواحي الحسية ،

— أنه يحتمل أن يكون هناك غزل بن عامة الأندلسيين أفاد منه أصحاب الموشحات والزجالون الأول وهذا لا يتناقض وما قول به من التأثير العربي في الأدب الفرنسي ، ثم من تأثير هذا الأدب في الآداب الأوربية بعد ، مهما كان العرب قد أفادوا في أشعارهم من اتجاهات عامة لم يكن لها بذاتها أثر في الآداب الأوربية .

A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, II, chap. IV. (١)

وكذا الدكتور عبد العزيز الأهواني ، المرجع السابق له ص ١٣٠ — ١٣٨ — ولا يتسع المجال هنا للتفصيل في ذلك .

ونشدان الحب للتمعة^(١) ، ولكن وجد بين المحبين العذريين من ظل على هيامه
بحبيته بعد أن تزوجت فتغزل بها وهي متزوجة ، كعروة بن حزام ، وكثير ،
والمجنون ، وتوبة بن الحمير .

والحب في الموشحات والأزجال العربية يتردد بين الحب اللاهى والحب العف ،
ولكن يظل له طابع القروسة في خضوع الرجل للمرأة ، وشكواه من قسوتها .
وهذا طابع توافر له منذ العصر الجاهلى .

وكان حب شعراء « التروبادور » يكاد يكون مقصوراً على النساء المتزوجات .
وهو أمر شجعت عليه البيئة ، إذ كان هؤلاء يعيشون في قصور الملوك والأمراء ،
في عصر ترف واستقرار . وكانت النساء اللاتي يترددن على تلك القصور يستمتعن
بهذا الغزل الذى يرفع من مكاتهن ويشيد بسلطانهن ، على نحو ما رأينا في حب
القروسة^(٢) . وهذه نزعة تبدو أيضاً في بعض الموشحات ، كما تبدو واضحة كذلك
في أزجال « ابن قزمان » الأندلسى المتوفى عام ٥٥٤ هـ (١١٥٩ م) — وهو الذى
وصلت إلينا جل أزجاله في ديوان له^(٣) — فليس هذا الفرق بين الغزل العذرى
في جملة الشعر العربى الأندلسى عقبه في سبيل إقرار تأثير الشعر العربى الأندلسى
في شعر « التروبادور » ، كما أنه ليس عقبه في سبيل تأثير نظريات « ابن حزم »
و « ابن داود » في وجهة ذلك الغزل الأوروبى العامة . ولذا كانت الخصائص
المشتركة التى سبق أن أوجزنا فيها القول هى التى سهلت تطور ذلك الغزل الأوروبى
إلى غزل صوفى ، على نحو ما حدث في العربية من قبل .

(١) ابن حزم : طوق الحمامة ، الطبعة السابقة ، ص ١٢٢ — ١٤٤ — وكتابى : ليلى
والمجنون فى الأدبين العربى والعارسى ، الفصل الأول من الباب الأول والمراجع الملية به .

(٢) ص ٢٥٠ من هذا الكتاب وكذا J. Lafitte Houssat, op. cit., p. 75-76.

(٣) نشر نسخة الديوان بالتصوير المستشرق الألمانى D. de Gunzberg فى برلين عام
١٨٩٦ ، ثم نشر الديوان بحروف لاتينية المستشرق A.R. Nykl فى مدريد عام ١٩٣٣ .

ولنذكر هنا أمثلة توضح بعض ما قلنا من قواعد فنية في الموشحات والأزجال ،
وأثرها في شعر « التروبادور » الأوربي ، لا نقصد إلى التمثيل لكل حالة مما
قلناه ، لأن الموضوع يتطلب بحثاً مستقلاً سنعود إليه فيما بعد في كتاب خاص ،
ولكننا نريد بهذه الأمثلة جلاء الجوانب الضرورية فيما ذكرناه بالتطبيق .

ومن الموشحات نكتفي بذكر المقطوعة الأولى من هذا الموشح المشهور
الذي نسب إلى ابن المعتز ، وهو في الحقيقة للوشاح الأندلسي ابن زهير الحفيد^(١) :
أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع { مطلع

وحبيب همت في غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
غصن {

جذب الزق إليه واتكى وسقاني أربعا في أربع { قفل vuelta أو tornada
ومن الأزجال نذكر مقطوعتين من هذا الزجل لابن قزمان :

هجرني حبيبي هجر ولس لي بعد صبر { مطلع

هجرني وزاد بالصدود
وشمت في الحسود
فأياي من هجره سود
غصن أول {

كمثل سواد الشعر
قفل {

وأنا مذهب في عذاب
إذا سر رعد العتاب
ترد جفوني سحاب
غصن ثان {

وترسل دموعي مطر
قفل (٢) {

(١) انظر الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسي ص ١٥٢ — ١٥٥ والمراجع المبينة به .

(٢) مرجع Nykl السابق ص ٢٨٠ .

وثبت هنا نموذجين من شعر «التروبادور» أحدهما أسباني ، والآخر فرنسي .
أما النموذج الأسباني فهو للشاعر : « ألفونسو ألكارس دى فيلاساندينو »^(١)
المتوفى فيما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر الميلاديين ، ننقل
منه مقطوعتين :

المطلع في الموشحة والزجل = estribillo	{ vivo ledó con razón, amigos, toda sazón.
1 = mudanza غصن أول	{ Vivo ledó e sin pesar, pues amor me fizo amar a la que podré llamar mas bella de cuantas son
tornada = قفل = vuelta	{ vivo ledó con razón, amigos, toda sazón.
2 = mudanza غصن ثان	{ vivo ledó e viviré, pues de amor alcancé que serviré a la que sé que me darà galardón
vuelta	{ (٢)vivo ledó con razón, amigos, toda sazón.

وترجمة هذا الشعر : « أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ، وفى كل وقت .
أعيش طروباً ودون عنت ، ما دام الحب قد جشمنى أن أهيم بتلك التى أستطيع
أن أسميها أجمل من يوجدن — أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ، وفى
كل وقت — أعيش طروباً وسأعيش ، مادمت من الحب قد توصلت أن أخدم
تلك التى أعرف أنها ستثيبنى الجزاء — أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ،
وفى كل وقت » .

والنموذج الثانى الفرنسى هو المقطوعة الأولى من الأغنية الثامنة التى نظمها

« جيوم التاسع » أول شعراء « التروبادور » :

Alfonso Alvarez de Villasandino

(١)

Ramón Menéndez Pidal: *Poesía*

(٢) قلنا هذا المثال عن هذا المرجع :

Arabe y Poesía Europea, Buenos Aires, 1946, p. 18.

غصن وهو يقابل — في الموشحة
العريية التي أوردناها ص ٢٥٧ —
الأشطر الثلاثة من الغصن
القفل = tornade { Farai chansoneta nueva
Ans que vent ni gel ni plueva;
Ma dona m'assai' e-m prueva
Quossi de qual guiza l'am;

مركز أو refrain وهو يقابل المطلع
في الموشح العربي (estribillo) وإن
يكن متأخراً (١)
{ E ja per plag que m'en mueva
No-m solvera de son liam.

وترجمة الشعر السابق هو: « سأصوغ أغنية جديدة قبل أن تعصف الرياح ،
وقبل أن يسقط الجليد وتمطر السماء ، إن سيدتى تقتنى وتبلونى لتعرف على أية
طريقة أحبها ؛ ولكنى لن أفك نفسى من وثاق حبها مهما ضاعفت لى من أذى » .
والشواهد التاريخية على التأثير الموسيقى العربى فى هذه الأشعار كثيرة .
فلدينا مجموعة الأشعار المقدسة لألفونسو العاشر التى تمجد العذراء القديسة ماريّا ،
وعدها أربعائة واثنان من الأغنيات ؛ منها مالا يقل عن ثلاثمائة وخمس وثلاثين
أغنية (أى ٨٣ ٪ منها) تسير على حسب المقطوعة السابقة التى أوردناها لجيوم
العاشر : ففيها ثلاثة أبيات من قافية واحدة ، يتبعها بيت ذو قافية على حدة
تتكرر ، وهى تقابل القفل vuelta ، ثم بيتان يقابلان المركز ، بمثابة المطلع
(estribillo) فى العريية ، ولكنه يعقب المقطوعة الأولى .

ثم إن من بين الصور التى تحلى مجموعة أغاني العذراء السابقة صورتا مغنيين
Juglares ، إحداها صورة لمغن مسيحي ، والأخرى صورة مغن عربي ، يمسك
كل منهما بعود ، ويتغنيان معاً بتمجيد العذراء ، وبينهما جرة من خمر رمز
الوجد الصوفي (٢) .

(١) R.M. Pidal, op. cit., p. 27-38. وكذا A.R. Nykl, op. cit., p. 291.

وكذا Pierre Belperron: *Joie d'Amour, Contribution à l'étude des Troubadours et de l'Amour Courtois*, Paris 1948, p. 60-61.

(٢) انظر مرجع ميننتث بيدل السابق ص ٦٣ — ٦٥ .

وقد سبق أن أشرنا إلى مكانة « ألفونسو العاشر » ، وما كان لبلاطه من تأثير ثقافي وعلمي في مختلف دول أوروبا . ومن ذلك تأثيره في « دانتة »^(١) . ومعلوم أن « دانتة » (١٢٦٥ — ١٣٢١ م) ثم « بتراركة » (١٣٠٤ — ١٣٧٤) قد بلغا درجة الكمال الفني بنوع من الشعر الغنائي يطلق عليه : « سونيتو » soneto أو « سونيت » sonnet . وهو في الغالب مكون من أربعة عشر بيتاً ، مقسمة إلى أربعة أقسام : اثنان منها رباعيان ، والآخران ثلاثيان . ومطلع كل من القسمين الأولين ذوقافية واحدة ، وهو يقابل المطلع أو المركز *estribillo* في الموشحات وشعر التروبادور ؛ ثم إن القسمين الأولين كذلك ينتهي كل منهما بيت متفق كذلك مع المطلع في نفس القافية ، وهو ما يقابل القفل [*vuelta* أو *tornade*] — وأما القسمان الثلاثيان الآخران فإن مطلع كل منهما متفق في القافية . ولكن البيت الثاني من الثلاثية الأولى يتفق مع الثالث من الثلاثية الثانية ، كما يتفق الثالث من الأولى مع الثاني من الثانية^(٢) . وقد نال شكل « السونيت » الإيطالي بعض التعديل ، فأصبح يتألف من مجموعات سداسية ، كل مجموعة لها من بيتيها الثالث والسادس ما يشبه القفل في الموشحات ، إذ أن هذين البيتين، لي كل مجموعة متفقان في القافية^(٣) . وظل موضوع قصائد « السونيت » هو الحب ، إما الحب الطاهر البالغ القسوة ، الدائم الأثر ، كما في أغاني « دانتة » و « بتراركة » ؛ وإما الحب اللاهوي الذي يغتم المسرات حين تسنح

(١) ص ١٤٧ — ١٤٨ من هذا الكتاب .

(٢) أي تسير القوافي في أقسام « السونيت » كما يأتي : القسم الأول ا ب ا — القسم الثاني : ا ح ا — الثالث : ه ه و — الرابع : و ه ه . انظر نماذج « دانتة » و « بتراركة » ثم نموذجاً أسبانياً في *Diccionario de Literatura Española*, p. 568.

(٣) أي تسير القافية في الأقسام كالآتي : المجموعة السداسية الأولى : ا ب ؛ ا ح ح وفي الثانية : ه ه ؛ و و ه ، وهكذا ...

وانظر نموذجاً له من شعر « رونسار » في :

A. Gide: *Anthologie de la Poésie Française*, p. 72.

بها الفرصة ، كما في قصائد « رونسار » الفرنسي^(١) مثلاً . وقد عم هذا النوع من الشعر الغنائي الأدب الأوربي كله على أثر ظهوره في إيطاليا .

وفي كل ذلك نكاد نقطع بتأثير عربي خلقت أغاني « التروبادور » في الأدب الأوربي كله^(٢) . ذاك ما يخص التأثير الفني المحض في الشعر ، وقد رأينا كيف انتقل هذا التأثير تابعاً للجنس الأدبي الذي صيغ في قلبه . وكذلك الحال فيما يخص الأسلوب .

٢ — صور الأسلوب الفنية :

نقصد بها الصور الجزئية التي ينقل بها الكاتب أفكاره ، ويصوغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل . وقد يبدو — لأول وهلة — أن تبادل التأثير في الأسلوب لا موضع له في دراسات الأدب المقارن ، لأن الأسلوب من خصائص اللغة ومقوماتها . ثم إن الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب ، وفيه يتجلى طابعه الخاص .

ولكن الأسلوب — مع ذلك — يعبر عن صور فنية لها نظائرها في اللغات والآداب المختلفة . وقد تتكافأ هذه التعبيرات فتكون مجال تأثير وتأثر .

والكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله . فإذا كان هذا الجنس قد اقتبس عن بلد أجنبي ، فلذلك تأثير في الكاتب فيما يصور من مشاعر وأفكار . ويتأثر الكاتب به كذلك حين يختار الكلمات ، وحين يبحث عن صور البيان الملائمة لموضوعه . وهذا لا يمنع من أن تظهر في وحدة العمل الأدبي أصالة الكاتب وطابعه الخاص ، كما لا يمنع ذلك من أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لغته وأصولها .

(١) وقد عدل « شكسبير » من نظام « السونيتو » الإيطالي ، فنظمه في قواف متقاطعة ولكن ظل موضوعه دائماً هو الحب .

(٢) انظر P. Le Gentil: *La Poésie Lyrique*, p. 111-113, 180-183.

وها هو ذا الشاعر الإيطالي « پتراركة » حين تأثر بشعر « التروبادور » في موضوعه وأأسسه الفنية العامة ، فقد نقل كذلك كثيراً من الصور التي تعبر عن عاطفة الحب ، فشبهه بالنار واللهب والحديد والقيود والسجن ، وصور الموت فيه شهادة^(١)...

ومثال ذلك أيضاً الصور التي تأثرت بها مسرحيات الرعاة في الأدب الفرنسي ، حين انتقل ذلك الجنس من الأدب الإيطالي إلى فرنسا ، كالتشبيهات والاستعارات التي مصدرها المناظر الريفية وحياة الرعاة فيها ، وما يستتبعه ذلك من صور ، كنمو الحب الساذج في ظلال الغابات والكثبان وعلى ضفاف الأنهار .

وكذلك شعراء « التروبادور » في تصويرهم للحب ولوعته ، وما يستتبعه الحب من عذاب . فالحب الصادق يحب كل ما يتصل بحبيبته ، ويستروح إلى النسيم الذي يهب من مقامها كأنه نعيم الخلد ، ويصور ما يعتريه من أرق وسقام وبكاء غزير ؛ ويعتريه الدهول حين يستغرق في الذكرى ، حتى لا يفهم ما يقال له ، وحتى ليسلب ما في يده دون أن يدري ، وحتى يرميه الناس بأنه مجنون . ويشكو الحب من قسوة المحبوبة التي لا يعرف قلبها الرحمة . ويصف الحب أنها تظل تمنيه حتى إذا احترق بحبها تركته . ثم ينوء بعبء الرقيب والواشي والمذول . ويكيل لهم اللعنات . ويقم على اليأس لا يريم . ويكلف نفسه المشاق طواعية . ويرضى بالخيال الباطل من صاحبتة ويفضله على المتع التي قد تنيسر له لدى غيرها من النساء.^(٢)

أما التأثير في صور الأسلوب بين الأدب العربي والفارسي فهي أشهر وأرحب.

R. Bray: *Préciosité et Précieux*, p. 27, 59.

(١) انظر

P. Van Tieghem: *La Littérature Comparée*, p. 86.

وكذا :

(٢) من اليسير إرجاع هذه الأفكار إلى نظيرتها في الأدب العربي ، ولا نريد استقصاء ، وإنما ضربنا أمثلة عامة ، نضيفها إلى ما ذكرنا سابقاً من اتفاق المضمون بين الموشحات والأزجال وشعر « التروبادور » — انظر :

Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, I, p. 93-115.

من أن نمثل لها ببضعة أمثلة . ونكتفي بأن نقرر أنها تكثر في الأجناس التي انتقلت من العربية إلى الفارسية ، كالقصيدة الغنائية ، والمقامة ، والرسائل . وقد تباع في هذا المجال درجة التقليد الذي يفقد الأصالة . على أنها تندر في جنس الملحمة الذي انفرد به الشعر الفارسي .

ويعترف « دولتشاه » أن للعرب الفصاحة والبلاغة ، وأن الفرس اتبعوهم في ذلك^(١) . وقد حاكت علوم البلاغة في الفارسية نظيرتها في العربية . ومن ألف من الفرس في علوم البلاغة العربية لم يزد على أن ترجم قواعد البلاغة العربية القديمة وذكر أمثلة فارسية لها . وأقدم ما علمنا من تلك الكتب هو كتاب « فروخي » معاصر الفردوسي ، وعنوانه : « ترجمان البلاغة » . ومن هذه الكتب أيضاً كتاب : « حديقة السحر » الذي ألفه وطواط^(٢) .

وقد قررنا أن أهم ما يساعد على اقتباس الصور في الأسلوب هو انتقال الجنس الأدبي إلى الأدب المتأثر ، إذ هو القالب العام الذي تساق فيه هذه الصور . ولكن قد يحدث أن يفيد الكاتب أو الشاعر من معين ثقافته العالمية فيما يسوق من صور ، كما يفيد منها في اقتباس الموضوعات العامة التي يعالجها . وكل كاتب أو شاعر عميق أصيل يمتاح من هذه الموارد العالمية فيغني أدبه ، دون أن يفقد أصالته . وقد تكون الصورة سائرة عامة في الأدب المؤثر ، ولكن تصبح جديدة في الأدب المتأثر .

ويحضرني ماسأقه الأستاذ الدكتور « طه حسين » في مناقشته المرحوم مصطفى صادق الرافعي حين وصفه بأنه يعاني في إخراج كتبه « آلام الوضع » ، يقصد بذلك أن يعييه بالتكلف في صوره وتجافيه للسائغ المألوف . وقد أعجب بهذه الصورة الرافعي نفسه ، فرأى ، متهاكماً ، أن هذه الصورة تدل على تقدم في الأسلوب من جانب الأستاذ الدكتور . والعبارة — بعد — مألوقة في الأدب الفرنسي . وليس لها

(١) دولتشاه : تذكرة الشعراء ، طبعة براون ، لندن ١٩٠١ ص ١٩ .

(٢) وترجمه إلى العربية الأستاذ الدكتور إبراهيم أمين .

فيه — دائماً — هذا المعنى الذى ينال ممن يوصف به . وقد وصف بها « فلوير » نفسه ، معبراً بذلك عما يعانیه من جهد فى سبيل صياغة أسلوبه المحكم الرصين .

ويتحدث « شوقى » فى الفصل الأول من مسرحيته : « مصرع كليوباترا » عن اختفاء « أنطونيوس » فى الإسكندرية وعزله ألا يظهر فى قصر « كليوباترا » قبل أن ينتقم لهزيمته فى موقعة « أكتيوم » . يقول « شوقى » :

آلى وأقسم لا يرى فى قصرها حتى يقوم مجده : النهار
إن البلاء أجل من ألا يرى عجباً ! أتمخى فى الهشيم النار ؟

وصورة إخفاء الهشيم فى النار — كناية عن إخفاء ما لا بد من ظهوره — طريفة فى اللغة العربية ، وهى مألوفاً جارية فى الفارسية ، وقد انتقلت منها إلى الأدب التركى الذى كان شوقى يعرفه .

. وكذلك قول شوقى فى نهج البردة (الشوقيات ج ١ ص ٢٤٣) :

لا تحفلى بجناها أو جنايتها الموت بالزهر مثل الموت بالفحم

فلهذا المعنى نظير فى قصة « جامى » الفارسى : « ليلى والمجنون » ؛ إذ يقول على لسان قيس : « وسواء لدى مت بورق الورد أم بالخنجر^(١) » . ويحتمل أن يكون « شوقى » قد اطلع على القصة ، أو قرأ ترجمتها الفرنسية الحرة التى ظهرت عام ١٨٠٥ ، وقام بها المستشرق الفرنسى Chézy .

ومثل آخر فى قول « شوقى » على لسان شخصية « أنويس » فى مسرحية : « مصرع كليوباترا » يناجى أفاعيه :

وأنتن والناس قد تلتقون ، ففیکن شر ، وفى الناس شر

فالالتقاء بين شيئين بمعنى تشابههما لا وجود له فى العربية وضعاً . ولذا أنتج

(١) انظر ترجمتنا لقصة جامى : ليلى والمجنون أو الحب الصوفى ص ١١١ — وكتابتنا : الحياة العاطفية ، ص ٦٧ .

استخدام شوقي له بهذا المعنى صورة ذات حركة عن طريق التشبيه الذى تتضمنه الكلمة ؛ على حين هذا المعنى مألوف فى الفرنسية ، وهو من المعانى الوضعية لفعل *se rencontrer* — وما أردنا سوى ضرب أمثلة متفرقة لتوضيح الفكرة .
والجمال بعد أمام الباحثين . وقد يؤدى استقصاء مثل هذه الصبور لدى كاتب إلى نتائج هامة تتعلق بأصالة وفنه وثقافته ، وطريقة تمثيله لتلك الثقافة .

هذا ؛ وقد اقتصرنا على بعض الأجناس الأدبية التى رأينا الإلمام باتجاهاتها ضرورياً . ولم ندرسها لذاتها ؛ وإنما درسناها من جهة نظر مقارنة تفتح المجال لفض من البحوث الهامة فى النقد العربى والأدب المقارن على سواء .

الفصل الثالث

المواقف الأدبية والنماذج البشرية

هذا جانب أدبي يظهر فيه تبادل الصلات الفنية في الآداب والعصور المختلفة . وفيه تظهر أصالة الكتاب قوية عميقة إلى جانب تأثيرهم بسابقيهم وإفادتهم منهم . إذ يتخذ هؤلاء الكتاب المواقف الأدبية والنماذج البشرية طرقاً فنية يعبرون بها عن آرائهم وعن مجتمعاتهم تعبيراً فنياً ، ويعملونها منافذ يطلون منها على عصرهم بمشاعرهم وشخصياتهم . ونعالج في هذا الفصل — كما هو واضح من العنوان — طرق البحوث ومنهجها في مجالين من مجالات الأدب المقارن ، هما : المواقف الأدبية ، والنماذج البشرية .

١ — المواقف الأدبية

يصور الكتاب — أو الشعراء — في المسرحية أو القصة عالماً صغيراً يقتطعون منه فنياً من العالم الكبير . وفي ذلك العالم الصغير لا يمكن أن يظهر الإنسان معزولاً عن سواه ، أو محصوراً في نطاق ذاته ، إذا توافرت له الحياة الفنية ، وهي التي يظهر بها خلقاً فنياً مكتملاً ، شأنه في ذلك شأن الإنسان في العالم الكبير : فمثلاً شخصية « عطيل » في مسرحية : عطيل ، لشكسبير ؛ لا نفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن نفهمها من خلال « ياجو » و « ديديمونا » ، ووالدها : برابانتيو Brabantio ، والشخصيات الأخرى ؛ على الرغم من أن « عطيل » هو محور المسرحية . ذلك أنه مشترك معهم في « الموقف » الذي يربط بينهم ، ويرزحون تحت عبئه ، ويتصارعون فيه معاً . حقاً لكل شخص في المسرحية والقصة — كما هو في العالم كذلك — خلق خاص ، وطبيعة متميزة ، ينفرد بهما عن غيره ، ويمكن للدارس أن يتعرف عليهما نظرياً على حدة ؛ ولكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه ، بل يتضامن مع القوى التي يتفاعل معها ، ويتحدد بها جهده ،

على نحو ما يشعر هو بها ، وكما يكتشف من ثناياها ذات نفسه ، ويسير بها في حركة دائبة نحو المصير الفاصل بالنسبة له وبالنسبة للآخرين المشتركين معه في عالمه . فالمسرحية — أو القصة — تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم . وهي حدث اجتماعي يجري في مجموعة صغيرة من الناس ، تتصارع فيهم قوى حيوية على نحو ما في المجتمعات الإنسانية الطبيعية ، ولكنها بنيت بناءً فنياً مختاراً مركزاً على محور من شأنه أن يهز المشاعر أو يحرك قوى الفكر . وكل شخص — في المسرحية أو القصة — يمثل قوة من القوى . وهذه القوى في تصارعها مجتمعة هي التي ترسم البنية العامة للمسرحية في حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير . وكل شخصية في المسرحية تسير على حسب طبيعتها الخاصة ، ولكن في حدود الوظيفة التي تبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى حباً أو بغضاً ، وولاء أو نفوراً ، وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى الفرقة ، كما تبدو في العالم الفني الصغير صورة لما يزخر به العالم الحيوي الكبير^(١) .

وقد أصبح « الموقف » من الاصطلاحات الفلسفية في العصر الحديث ، ومعناه علاقة الكائن الحي بيئته وبالأخرين في وقت ومكان محددين ؛ وهو كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته ، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة ؛ وهذه العوامل — مهما كانت درجة تعويقها — هي التي تحدد مشروعه ، وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل ، فيجب ألا تبلغ الحرية في مشروعها درجة الوهم ، كما إذا كون العبد في القيد مشروع تملك ثراء سيده ، بدلاً من مشروع نجاته وتحرره ، وألا تضعف إلى درجة السلبية فتقف دون التفكير في تغيير الحالة الراهنة ؛ فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً ، وبه يكون الإنسان في تغير دائم تبعاً لمشروعه وما يبذله من جهد فيه ؛

(١) انظر : Etienne Souriau: *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris 1950, chap. 1er et p. 167-171.

وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده في حالة ما وتجاوزه هذه الحالة في آن : فما الوجود الإنساني المشروع سوى وجود في موقف^(١) .

وتلك هي المعانى التى تربط الموقف فى المسرحية — أو القصة — بالموقف فى الحياة . فلكل مسرحية موقف . فالبنية الفنية فيها ذات مغزى عام محدد المعالم هو العالم الفنى الذى ترتبط به الشخصيات ، وتتجدد به معانى الوجود والناس والأشياء لدى تلك الشخصيات . وهذا هو الموقف العام . ولا يتحدد هذا الموقف حق التحديد إلا على أساس القوى الوظيفية لكل شخص من الأشخاص فى المسرحية ، فى سلوكه الخاص تجاه هذا الموقف . وهذه القوى الوظيفية المتصارعة يتمثل فيها موقف كل شخص على حدة . وهذا هو الموقف الخاص . ولا يمكن فهمه حق الفهم إلا فى ضوء الموقف العام كما سبق أن أشرنا .

فالغيرة الفتاكة فى قلب قائد شجاع عقد صلة الحب بينه وبين فتاة أعلى طبقة منه ، فى حين اشتدت حاجة قومها إليه فى الحرب ، فكان القائد مثار حسد ممن فسدت أخلاقهم من قومها ، كل ذلك خلق موقفاً عاماً جعل الحسد جذوة مضطربة فى خير موقدها وهو قلب عطيل ، فكانت أنفاس الآخرين — ينفثونها فى ذلك الموقد — سبباً لاتقاد الجذوة واشتداد لهيبها . هذا هو الموقف العام الذى يتمثل فيه دور وظيفة كل شخصية من شخصيات المسرحية وما دار فيها بينهم من صراع .

فوقف المسرحية ، إذن ، يختلف عن موضوعها . إذ الموضوع هو المادة التى تنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء ، فى حين يكتسب الموقف العام طابعاً محدداً فى المسرحية به تتجاوز مجرد المشابهة السطحية فى الموضوع مع مسرحيات أخرى . وقد تتشابه المسرحيات فى مواقفها العامة ، فيكون هذا التشابه رباطاً فنياً أقوى من مجرد هذا التشابه السطحي فى الموضوع . وهذا الرباط الفنى المبنى على

التشابه في المواقف العامة هو ما ينبغي أن يكون مجال اهتمام الدارسين في الأدب المقارن ، لأنه المجال الخصب لتوالد الصلات الأدبية الفنية بين مختلف الآداب .

فمثلاً ؛ إذا أخذنا الغيرة الفتاكة وجه شبه بين مسرحية « عطيل » السابقة الذكر ومسرحية « فيدر »^(١) لراسين ، كان هذا الشبه سطحياً ، لأن نوع الحب ونوع الغيرة مختلفان في المسرحيتين السابقتين ، تبعاً لاختلاف الموقف العام فيهما . على أننا حين ننظر في مسرحية : « زاير »^(٢) لڤولتير ، نجد الموقف العام فيها متشابهاً مع الموقف العام في مسرحية « عطيل » . فالحب في المسرحية الأولى بين غير متكافئين ، وتدفع فيه الغيرة العمياء على اغتيال المحبوبة خطأ ، ويمل الحب القاتل بخطئه ، فيدفعه القدم إلى الانتحار ، فالشبه في الموقف العام بين المسرحيتين واضح . وهذا

(١) الموقف العام لمسرحية « فيدر » يتمثل في الحب الآثم ، وقد أوردنا موجز الفكرة لمؤلفها « راسين » وعلقنا عليه في كتابنا : الرومانتيكية ص ٣ - ٤ ، ٩ ، ولكن الغيرة هي مجال لإبداع تصوير راسين ، وبها حلت عقدة المسرحية .

(٢) Zaïre مسرحية في خمسة فصول لڤولتير ، مثالت لأول مرة عام ١٧٣٢ ، ونشرت لأول مرة عام ١٧٣٨ — تدور حوادثها في عصر لويس التاسع . وفيها يحب « أوروسمان » أمير أورشليم أسيرته الفتاة زاير . ويحضر إلى قصر إمارته الفارس الفرنسي : نيرستان ، يفتدى منه الأسرى ، فيجود الأمير بتسريح جميع الأسرى ما عدا زاير ، لأنه يعتزم الزواج منها ، وما عدا الشيخ : لوزينيان Lusignan ، لأنه سليل أمير من أمراء أورشليم . ثم لا يلبث أن يحرر الشيخ بسبب رجاءات زاير . وإذا الشيخ يكتشف بعد تحريره — بعلامات جسدية — أنه والد الأسيرة الفتاة التي فقدتها في صغرها ، وأنه والد نيرستان أيضاً . فيحاول أن يقنع الفتاة برفض الزواج من تحبه ، وهو أمير أورشليم ، إبقاء على دينها ، ويصطرع في قلب الفتاة حبها للأمير وحبها لدينها . وقبل أن تفصل في الأمر يموت الشيخ والدها . ويواصل أخوها جهوده في سبيل إقناعها . وتطلب من الأمير تأجيل الزواج فتثور شكوكه . ثم يعثر على رسالة من نيرستان إليها ، فيظنها رسالة غرام . (لاحظ أن هذه الرسالة تقابل منديل ديمدموتا في مسرحية عطيل) . ثم يفجؤها الأمير ، فيعتقد أنها خاتمه مع الفتى . وفي عاصفة الغيرة يقتل الأمير الفتاة البريئة بمنجبره . ثم يكتشف خطأه . فيدفعه الندم إلى قتل نفسه فوق جثة ضحيته بعد أن يأمر بإطلاق سراح جميع الأسرى . ويزعم ڤولتير أن مسرحيته هذه ذات صبغة دينية ، في حين أن صبغتها المسيحية ضئيلة تشف عن الحاد ڤولتير . وهذه المسرحية هي التي ظلت ذات قيمة فنية كبيرة من بين مسرحيات ڤولتير جميعها .

الشبه ناشئ عن صلة تاريخية بينهما^(١).

والقضية العامة لمسرحية : فاوست ، للشاعر الألماني : جوته ، هي التردد بين العقل والقلب . ومنذ أول المسرحية نرى فاوست شقياً بعقله ، لم يستطع به أن يذوق طعم السعادة أولذة المعرفة ، فييأس ، ويهم بالانتحار ، ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباحج الربيع ، ويأخذ في نشدان السعادة عن طريق إغناء مشاعره والانغماس في تجارب حيوية مختلفة الأنواع ، يصاحبه فيها روح الشر : ميفيستوفيليس . ويأتي فاوست آثماً يعتريه فيها الندم . ويكون هذا الندم بمثابة تكفير عن سيئاته ، وآية روح الخير فيه . ويظل في هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية ، وهو الجزء الذي ينتهى بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن ، ففضلت هذا السجن والبعد عن حبيبها ، وانتظار العقاب العادل فيه ، على الخروج مع روح الشر المصاحب لميفيستوفيليس^(٢) . ولكن في الجزء الثانى^(٣) من المسرحية يظل فاوست منغمساً في تجارب الحياة التى يُنى بها مشاعره ، ويهتدى بها إلى أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على « هيلين » (رمز الجمال الخالص) ، فيهتدى عن طريقها إلى الخير ، وهو غاية ما يستطيع المرء الوصول إليه بعواطفه الإنسانية وروحه الصافية . فقضية فاوست هي إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعانى الإنسانية عن طريق غنى المشاعر ، والغوص في تجارب الحياة لتظهر روح الإنسان سامية في طبيعتها الخالصة عن طريق عمل الخير ، لا عن طريق البقاء في نطاق التفكير المجرد . وتلك قضية رومانتيكية عامة ، يتبلور الموقف العام في المسرحية حولها .

وعلى بعد ما بين موضوع مسرحية فاوست السابقة وموضوع مسرحية شهرزاد للأستاذ توفيق الحكيم ، وعلى ما بين المسرحيتين من فروق في طريقة المعالجة

(١) يعترف قواشير أنه أفاد في مسرحيته هذه من المسرح الإنجليزى . وواضح تأثيره فيها بالمسرحيات الانجليزية بعامة ، وخاصة بمسرحية عطيل ، كما قرر ذلك النقاد .

(٢) قد ترجم الجزء الأول من المسرحية إلى العربية ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد .

(٣) لمّا يترجم هذا الجزء إلى العربية بعد .

وجوهرها ؛ ترى القضية نفسها هي محور الموقف العام في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم السابقة الذكر ، ولكن في صورة معكوسة . فشهر يار في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء في حدود العاطفة ، واشتاق إلى معرفة الحقيقة مجردة ؛ تلك الحقيقة التي يتخذ «شهرزاد» رمزاً لها . ويظل سائراً في طريق التجرد من ماديته وعواطفه بجهوده الفكرية التي ينوء بها أحياناً فيتردد في طريقه ، ولكنه لا يلبث في عاقبة أمره أن يكشف عن فشل جهوده في محاولة التجرد من جسده وعاطفته ، بعد أن صم أذنيه عن إنذار شهرزاد المتكرر له . خيفقد في طريق المعرفة التجريدية نفسه . لأنه فقد آدميته . ويصبح كالشجرة التي أصابها بياض الشيخوخة ولم يعد لها علاج غير الاقتلاع . وبذلك يكون شهر يار قد سار في الطريق المضاد لما سار فيه فاوست . ولكن قضيتهما واحدة . ولهذا انتهى الأول إلى الفشل ، والثاني إلى النجاح . وعندنا أن القضية الرومانتيكية : (العقل والقلب) — وهي التي كانت محور مسرحية فاوست ، هي قضية مسرحية شهرزاد ، وهي ذات أثر واضح في الموقف العام في المسرحية الأخيرة . ونكرر أن بين المسرحيتين بعد ذلك بوناً شاسعاً في أمور كثيرة ليس هنا مكان تفصيلها ، على الرغم من وضوح التأثير الأدبي في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم .

ولا شك أن الشاعر الإنجليزي ييرون (١٧٨٨ — ١٨٢٤) متأثر بمسرحية فاوست لجوته ، في مسرحيته التي عنوانها : منفرد^(١) . والشبه قوى بين المسرحيتين

(١) Manfred مسرحية ليرون نشرت عام ١٨١٧ ، وفيها يظهر الساحر «منفرد» فريسة اليأس والندم بسبب حب أثم فيه قضى على حبيبته ، ويدعو لنجدته برفاه السحرية أرواح الأرض والسما التي تعجز عن أن تهدي إليه ما ينشده من نعمة النسيان . وفوق قمة جبل يوقرو يقف «منفرد» يسب جمال الفجر المشرق على الثلج ، ويضيق بالطبيعة ذرعاً ، ويهم بالانتحار فلا يستطيع ، إذ ينقذه صائد الوعول . ثم يأبى الخضوع لأرواح الشر التابعة لأهريمان ، وقد اشترطت لعلاجه من يأسه أن يخضع لها . ثم يظهر شبح «أسترتيه» Astarte وهي حبيبته التي كان حبه لها شؤماً عليها ، فيتوسل إليها ، وتأبى أن تغفر له ، وتتنبأ بموته في الغد . وفي لحظة موته تظهر أرواح الشر ، فيأبى الخضوع لها ، كما أبت مرجريت أن تخرج من سجنها مع حبيبها جزعاً من روح الشر في مسرحية فاوست ، ويلعن «منفرد» الشياطين ، لأن الجرائم ينبغي =

فى الموقف العام والمنهج الفنى ، وإن يكن هذا الشبه جزئياً ومحدوداً . ذلك أن مسرحية «منفرد» تشبه فى موقفها العام مسرحية فاوست فى جزئها الأول فحسب . وموقف منفرد يشبه ، من بعض الوجوه ، موقف فاوست ، كما يشبه ، من بعض الوجوه الأخرى ، موقف مرجريت فى مسرحية جوته السابقة الذكر .

وطبيعى أنه قد يتشابه الموقف العام فى المسرحيات وتكون مادة موضوعها متشابهة فى وقت معاً . ونضرب مثلاً لذلك مسرحية : أوديب الملك ، للشاعر اليونانى سوفوكليس (٤٩٦ — ٤٠٦ ق . م) وموضوعها سلطان القدر الساحق الذى قد يتحول به انتصارات المرء إلى هزائم ، وهزائمه إلى انتصارات . ومادة الموضوع هى الأسطورة اليونانية الشهيرة التى فيها تنبأ الكاهن بأنه سيولد للايوس ملك طيبة ولد يقتل أباه ويتزوج بأمه . فيأمر ذلك الملك راعياً من الرعاة أن يأخذ ابنه الوليد ، ويلقيه على جبل كى تفترسه الوحوش . وقد أشفق الراعى على الطفل وأسلمه لراع آخر حمله إلى پوليبوس ملك مدينة كورنته المحروم من الولد ، فرباه وهياه لولاية عهده . وعندما تنبأ العرافة له أنه سيقتل أباه ويتزوج بأمه ، يهوله ذلك ، ويغادر كورنته لثلا يقع فى المحذور ، ويتوجه إلى طيبة ، وهى وطنه الحقيقى . وفى الطريق يلتقى برجل على عربة خلفه خمسة من أتباعه ، فيشتبك معهم ويصرعهم ، وكان هذا الرجل هو أباه لايوس ، دون أن يعلم . ويدخل طيبة ، فيجد أهلها فى فزع من وحش له جسم أسد ووجه امرأة وأجنحة نسر ، يلتقى بمن يصادف فى مدينة طيبة ، فيضعه لغزاً عن الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع وفى الظهيرة على اثنتين وفى المساء على ثلاث ، ويقتل من لا يجيبه على هذا اللغز . ويحل أوديب اللغز بأن ذلك الحيوان هو الإنسان الذى يحبو طفلاً ويسير على رجله رجلاً ، ويتوكأ على العصى شيخاً . فيقتل الوحش نفسه . ويستحق أوديب

— ألا تعاقب مجرائم على يد شر المجرمين وهم الشياطين ، ويأمرهم بالعودة إلى جحيمهم ، فبغذاب الضمير أعظم ألماً من الجحيم ، فالروح — وهى خالدة — تجزى نفسها على أعمالها الحيرة والشريرة ، ففيها أصل الشر ، وفيها جزاؤه ، ونهايته . وتصرف أرواح الشر . ويموت منفرد على الأثر .

بذلك أن يصير ملكاً ، ويتزوج من چوكاستا أرملة والده الذى قتله دون أن يعلم كذلك ، ثم تنقم الآلهة على المدينة ، فتصيبها وباء ، وتتنبأ عرافة أبولو بأن الوباء لن ينكشف عن المدينة ما لم يعاقب الأثيم الذى قتل لا يوس . ويجتمع الكهان ويطلبون من أوديب أن يبحث عن القاتل .

وأعظم من عاجل الموضوع قديماً فى المسرحية هو سوفوكليس . ومسرحيته : « أوديب الملك » تتناول الموضوع منذ فترة الوباء فى طيبة والبحث عن القاتل . وحين يكتشف أوديب أنه ذلك الأثيم القاتل لأبيه والمتزوج من أمه يفقأ عينيه حتى لا يرى أمه وثمرات زواجه منها .

ومسرحية الأستاذ توفيق الحكيم تتناول نفس الموضوع . ولكن مؤلفها لم يسند الأمر إلى الآلهة فى تدمير الشر لأوديب البريء ، بل جعل هذه المكائد من تدمير الكاهن الأعمى تريسias كى يقضى على أسرة لا يوس وينقل حكم طيبة من أيديها . وذلك كى تتمشى الأسطورة — فى رأى المؤلف — مع تعاليم الإسلام التى تقضى بأن الشر لا يسند للاله . وإنما الشر من تدمير الناس أنفسهم . وفى النهاية يعلم أوديب الحقيقة ، فيحاول التعلق بالواقع كى يبقى زوجاً لأمه ، ولكن الأم تقتل نفسها ، فيفقأ هو على الأثر عينيه^(١) .

وظالما عولج الموضوع فى مسرحيات أوربية منذ الشاعر اليونانى أسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) — وهو أول من عالج الموضوع — ثم توالى المسرحيات فى الموضوع فى مختلف الآداب الأوربية حتى اليوم . وقد تناول مؤلفوها فى مسرحياتهم مسألة حرية الإرادة^(٢) ، وسلطان القدر ، كما أدخل

(١) وقد تأثر الأستاذ توفيق الحكيم بسوفوكليس فى مسرحيته ، كما تأثر بمسرحية أمبريه نچيد الذهبية على حسب ما يقول هو نفسه . ولكن الطريقة التجريدية التى اتبها الأستاذ توفيق الحكيم أضعفت الصبغة الفنية للمسرحية . انظر تعليق الأستاذ الدكتور محمد مندور على المسرحية فى كتابه : مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ١٩٦٠ ص ٨٣ — ٨٩ .

(٢) ممن انصروا لحرية الإرادة الإنسانية ضد الكهنة ومزاعمهم « كورنى » الشاعر الكلاسيكى الفرنسى فى مسرحيته : أوديب ، فهو يجزى فى المنظر الخامس من الفصل الثالث =

بعضهم فيها قضايا حب رومانتيكية^(١) ، وإشارات إلى مسائل دينية أو سياسية .
 ودراسة المواقف العامة في المسرحيات والقصص — على هذا النحو — مجال
 خصب للمقارنات والكشف عن أنواع كثيرة من التأثيرات الأدبية التي يستفيد
 منها ذوو المواهب والعبقريات في مختلف الآداب . وأول من بحث في المواقف الأدبية في
 المسرح هو الناقد والشاعر الإيطالي كارلو جوزي Carlo Gozzi (١٧٢٠-١٨٠٦) .
 وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية في جميع أنواع المسرحيات وفي كل الآداب
 في ستة وثلاثين موقفاً فحسب . وقد ناقش المسألة الشاعر الألماني جوته مع صديقه
 وأمينه إكرمان Eckermann ، فأقر العدد الذي انتهى إليه كارلو جوزي^(٢) .
 وجاراهما ناقد فرنسي آخر هو جورج پولتي ، فحصر العدد السابق وشرحه ومثل
 له^(٣) . على أن جورج پولتي لا يحدد المبدأ العام لما سماه : الموقف المسرحي .
 وتعداده للمواقف غامض لا تخصيص فيه . فمن بين المواقف التي يعدها : « منافسة
 بين أشخاص غير متكافئين »^(٤) ، و « محاولات تتسم بالجرأة »^(٥) و « قتل أحد

= من مسرحيته على لسان : تيزيه : أن السماء عادة لا تعاقب ظلماً ، بل تساعد على الخير .
 ويرى أن الفضائل تصبح جوفاء ، وكذلك الرذائل تصبح مبررة ، إذا اعتقدنا في سلطان القدر
 المطلق وتحكمه في الشر ، فنجد بذلك عدل الآلهة . وهذا أثر واضح للخلاف بين اليسوعيين
 والجانسينيين في عصر « كورن » . ألا يمكن أن تكون هذه الصيغة المسيحية في روحها مما
 أوحى إلى الأستاذ توفيق الحكيم بتعديل الأسطورة لتتفق مع روح الإسلام على نحو ما سبق
 أن أشرنا ؟

(١) مثل فولتير في مسرحيته أوديب ، وفيها يدخل فيلوكتيت حياً ليجوكاستا ،
 وأما أندريه جيد في مسرحيته التي نشرت عام ١٩٣١ فإنه ينتصر لسلطان القدر المطلق ضد
 حرية الإرادة الإنسانية .

(٢) انظر : E. Souriau, *op. cit.*, p. 11.

(٣) في كتاب له عنوانه : المواقف المسرحية الست والثلاثون، لطبع في باريس عام ١٨٩٥
 ثم عام ١٩٣٤ ، واسمه بالفرنسية :

Les XXXVI Situations Dramatiques de Georges Polti

(٤) وهو الموقف الرابع والعشرون في كتابه .

(٥) وهو الموقف التاسع في كتابه .

الأقارب المجهولين»^(١)، و«الاختطاف»^(٢). وأقسامه هذه متداخلة غير صحيحة. فالاختطاف مثلاً يدخل في المحاولات المتسمة بالجرأة. ثم إنه يذكر من بين المواقف: «الزواج بمن لا يحل الزواج منه»^(٣) و«الزواج غير المشروع الذي يسبب جرائم القتل»^(٤) و«جرائم الحب غير الإرادية»^(٥)، وواضح أن المواقف الثلاث الأخيرة متداخلة؛ وكذلك «منافسة الأقارب»^(٦) يمكن أن تدخل في المنافسة المطلقة وتشمل حينئذ «المنافسة بين أشخاص غير متكافئين» وهو ما أفرد موقفاً خاصاً كما سبق. على أن بعض ما عده في المواقف ليس سوى أحداث عامة كالاختطاف الذي ذكرناه فيما سبق، وبعضها عواطف للشخصيات لا يتحدد بها موقف مثل: «الحقد على الأقارب»^(٧) و«الطمع»^(٨) و«الغيرة الخاطئة»^(٩) و«الجنون»^(١٠)....

ومثل هذا التقسيم لا يصلح أساساً علمياً لتحديد التأثير الفني في المواقف العامة للمسرحية^(١١). والخلط بين الموضوعات والمواقف يؤدي إلى لبس في فهم المواقف وتنتج عنه أخطاء فنية كثيرة في تحديد الصلات الأدبية^(١٢).

-
- (١) وهو الموقف التاسع عشر في كتابه.
 - (٢) هو الموقف العاشر في كتابه.
 - (٣) وهو الموقف الخامس والعشرون.
 - (٤) الموقف الخامس عشر من كتابه.
 - (٥) الموقف الثامن عشر من كتابه.
 - (٦) الموقف الرابع عشر من كتابه.
 - (٧) الموقف الثالث عشر من كتابه.
 - (٨) الموقف الثلاثون من كتابه.
 - (٩) الموقف الثاني والثلاثون.
 - (١٠) الموقف السادس عشر.

(١١) انظر: E. Souriau, *op. cit.*, p. 57-65. وكذا:

Jacques Scherer: *La Dramaturgie Classique en France*, Paris 1959, p. 62-63.

(١٢) كما يؤدي هذا الخلط إلى خطأ في الموازنات الأدبية في داخل الأدب الواحد. فمثلاً =

وإنما أردنا تحديد الموقف العام في المسرحية على نحو ما هو في الحياة ، من قيام نوع محدد من الصلات بين مجموعة صغيرة من الناس حول أمر تختلف نظراتهم إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع ينتهي من وجهة نظر المؤلف إلى نتيجة ذات مغزى . والموقف بهذا المعنى الحيوى يتفق والمعنى الفلسفى الحديث للموقف الإنسانى بعامة كما شرحنا .

وكل ما نستطيع أن نحدده من صور الموقف العام بهذا المعنى أنه يستلزم وجود قوة إنسانية تتجه بمجدها نحو غاية خاصة ، وتظل حريصة على الحصول على خير أو على تجنب أمر ، مما يستلزم قيمة معينة للأشياء في نظرها . وغالباً ما تكون هذه القوة الإنسانية ممثلة في شخص بطل المسرحية . وهو الشخصية الأولى فيها .

إلى جانب هذه القوة الدرامية الممثلة في شخصية البطل تقوم قوة أخرى منافسة لها ، تكون بمثابة عائق في سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ، وبها يحتدم الصراع وتكتسب المسرحية قوتها الحيوية . وتتمثل هذه القوة المعوقة في شخص أو أشخاص تظهر على المسرح ، أو في عوائق طبيعية أو اجتماعية تترامى ظلالها من وراء الحوار .

وبين هذين القوتين قوة ثالثة تمثل الخير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب ، وقد تبدو هذه القوة في صورة شخصية هي المحبوبة مثلاً ، وهي بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع ، وهي مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذى تبذل التضحيات في سبيله . وقد تبدو هذه القوة في صورة مثال تجريدى لا يظهر

== من يقارن بين قصيدة شوقي في الوقوف على الآثار (في السينية الأندلسية) وبين سينية البجترى في الوقوف على ليوان كسرى ، ويحصر كلهما في المقارنة بين الموضوعين في ذاتهما ، غافلاً عن الاختلاف الكبير بين موقف الشاعرين ، لابد أن تأتى نتائج موازناته خاطئة مضللة (انظر هذا الكتاب ص ١٨٦ — ١٨٨) — وكذلك الشأن قيمن يقارن بين نونية شوقي في مقام (يا نأخ الطلح أشباه عوادينا) ونونية ابن زيدون (أضحى التناى بديلاً من تدانينا) — وما أردنا سوى الإشارة إلى ما يغيب عادة عن الذين يتصدون للموازنات ، وليس هنا مجال التفصيل والشرح في الموازنات التى لا تدخل في نطاق هذا الكتاب .

على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية المنشودة في المسرحيات الاجتماعية مثلاً .
وليست هذه القوة سلبية في الموقف ، ولكنها وسيلة من وسائل شوب
الصراع فيه .

يضاف لذلك قوة رابعة هي القوة التي يطلب لها الخير المنشود ، أو المثال
الوهمي أو الحقيقي . وقد تكون هذه القوة ممثلة في صورة شخصية من الشخصيات
المستقلة ، كما في مسرحية أندروماك لراسين ، إذ المقصود بصراع الأم حماية طفلها
أستيناكس^(١) ؛ وقد ينشد البطل (وهو الممثل للقوة الأولى السابقة الذكر) هذا
الخير لنفسه ، فيجمع في صراعه بين القوتين : الأولى والرابعة ، كما في المسرحيات
ال عاطفية مثلاً . وقد يزدوج الصراع من هذا الجانب ، فينشد البطل خيراً لنفسه
محافظاً في الوقت ذاته على شرف غيره ومجده ، كما في مسرحية « السيد »
لكورني . وفيها يمثل هذه القوة الرابعة شخصان البطل : « رودريج » ، ووالده
(دون ديبج)^(٢) . وهذه القوة الرابعة قد تظهر في الشخصيات الممثلة لها على المسرح ؛
وقد لا تظهر ، ولكن ظلها حاضرة دائماً أمام القارئ أو المشاهد ، كما في حالة
أستيناكس في مسرحية راسين^(٣) ، وكما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلاً .

والقوة الخامسة الممثلة في الصراع هي قوة الحكم ، أو القوة التي تزن الموقف
وتميل كفته إلى ناحية من النواحي ، وقد تتمثل في البطل ذاته ، وقد تتمثل في
الشخصية الممثلة للخير المنشود ، كالحبوبة مثلاً . وأضعف صورها أن تأتي من
خارج المسرحية ، كالملك في مسرحية : تارتوف لموليير ، أو تدخل الآلهة في
بعض المسرحيات اليونانية .

(١) انظر كتابي : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ص ١١٠ — ١١١ إلى جانب
نصوص هذه المسرحيات .

(٢) نص المسرحية ، وكذلك كتابي الرومانتيكية ص ٨ — ٩ .

(٣) يظهر الطفل على المسرح في مسرحية « يوربيدس » التي عنوانها « أندروماك »
يحقق به خطر القتل ، بل لأنه ليرجو من منيلاوس والد هرميونه — وهو عدو أندروماك —
أن يقيه الموت . وقد تمحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح لأنه من الوسائل الرخيصة في
إثارة الشاعر ، كما يرى الكلاسيكيون تبعاً لأرسطو .

وأخيراً تأتي قوة الأعوان أو المساعدين . وقد تتمثل في أشخاص ينضمون إلى أية شخصية من الشخصيات السابقة . فأعوان ياجوفى مسرحية عطيل مساعدون لقوى الشر المنافسة للبطل . والملك في مسرحية السيد لكورنى مساعد للقوة الأولى أو البطل . وقد يؤدي حذف المساعد حذفاً فنياً إلى اكتساب المسرحية قوة فنية تبلغ حد الروعة ، حين يثيغ في جوها انتظار المساعد الذي لا يحضر ، أو العون الموهوم الذي لا وجود له . ومن القضايا الفنية المحبوبة عند الرومانتيكيين أن يكون البطل وحيداً دون عون ضد جميع القوى المتضادة عليه . ومن المسرحيات الكلاسيكية مسرحية : عدو المجتمع ، لموليير ، وفيها نرى البطل يفقد ثقته فيمن حوله لأنه شديد التعلق بالصدق والصراحة اللذين يفتقدهما في مجتمعه ، ضائق الذرع بما يزخر به ذلك المجتمع من تقاليد الرياء والنفاق التي تجعل من الرذائل فضائل سائدة . وقد فقد ذلك البطل ، بصفاته تلك ، كل معارفه وأصدقائه في المجتمع . وأخيراً ينفر من حبيبته ، ومن الناس جميعاً ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء في الأرض حيث تتوافر فيه حرية الرجل الشريف . وهذه العزلة الخلقية هي التي يتصف بها « ألسيست » بطل مسرحية « عدو المجتمع » لموليير ، وفيها يفقد كل عون له ، حتى إن صديقه « فيلنت » يبدو خادعاً مرئياً لا تربطه به صداقة حقيقية برغم المظهر . وقد بلغ « إابسن » المدى في تصويره لموقف العزلة المعنوية للبطل في مسرحيته الرمزية الاجتماعية : « عدو الشعب »^(١) .

(١) Un Ennemi du Peuple (١٨٨٢) ويجرى الحديث فيها في مرفأ صغير على شاطئ الزويج الجنوبي ، اكتشف فيه منبع معدني ، به سيصبح المرفأ في عيش رغيد ، وستقام فيه حمامات الاستشفاء ليقتصدوا كثير من جميع الجهات . وطبيب هذا المرفأ هو « توماس ستوكان » الذي يبدو في أول المسرحية فريسة أزمة من أزمات الضمير ، لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المنبع موبوءة . وواجهه أن يكشف عن هذه الحقيقة ، فيقضي بها على جميع آمال أهل هذا المرفأ . ويهدده أخوه الكبير « بيتر توكان » حاكم المدينة ، ومثال الموظف التقليدي — في نظر « إابسن » — بعزله من المناشأة وحرمانه من مهنته التي يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت . ويناصره أولاً محررو جريدة « الشعب » ، ولكنهم لا يلبثون أن يتخلوا عنه باضمامهم إلى رئيس جمعية ملاك البيوت في المدينة وهو : أسلاكسن Aslaksen . ويجهر =

ولا نقصد من إحصاء القوى الست في المسرحية أنه لا بد من ستة أشخاص ممثلة لها في كل مسرحية ، فقد وضح مما قلناه أنها قد تمثل بأكثر من ذلك ، كما أنه قد يمثل شخص واحد في المسرحية قوتين أو أكثر منها . وقد يحذف بعضها فيزيد التصوير الفني قوة . وكلما تعددت الشخصيات نفسياً فجمعت بين قوى متعددة منها كلما كانت أغنى وأقوى موقفاً وأعمق صراعاً . فمثلاً « هاملت » هو الممثل الأكبر للموقف ، إذ أنه يمثل القوة الأولى والثانية والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرناه من قوى درامية . ذلك أنه الطالب للغاية ، وفي داخله ذاته أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه ينشد هذه الغاية ، فهو يرجوها ويحرص عليها ، ويخافها ويرهبها معاً ، في تردد بالغ المدى . وهو يرجوها من أجل ذاته ، وليس من حكم فيها سواه ، وفي هذا غنيت نواحيه النفسية ، وتعددت ودقت مسالكها .

وقد تتبع بعض الدارسين حديثاً صور هذه المواقف في المسرحية فأوصلها إلى أكثر من مائتي ألف موقف^(١) . ويمكن تتبع نظائرها كذلك في القصة . ولا يهمنا هنا الاستقصاء . وقد ذكرنا ما يعين الباحث على القيام ببحوثه المقارنة في الكشف عن نواحي التأثير الأدبي في المواقف العامة . على أن أكثر صور هذه المواقف يرجع إلى نواحي الصراع في المسرحية ، وهو ما شرحناه في مكان

الدكتور « ستوكان » لهم بالحقيقة ، وأنهم يردون مياهاً مسمومة ، فيتهمونه بأنه « عدو الشعب » . وبتهمهم الطبيب بأنهم عبيد مزاعم ، وضحايا المستغلين من قادتهم ، ويلعن فيهم عبيد الحزبية الزائفة التي يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاء لها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعاً عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح ، حتى صديقه « هورستر » ، على الرغم من كرمه معه ، يبدو وكأنه لا يفهم شيئاً مما يقول ، ويتشاجر طلاب المدارس مع أبنائه بوصفه منبوذاً من المجتمع . وآنذاك يصر على أن يعلمهم في بيته ليجعل منهم ومن الفقراء الذين يعالجههم بالجان نواة مجتمع منشود طاهر من المزاعم لا ينقاد بالأطماع الباطلة . وحيث يكتشف في نفسه السر الكبير : إنه القوى ، بل إنه من أقوى الناس في الأرض قائلاً : أقوى الناس في العالم هو من يبلغ المدى في وحدته دون الناس الذين يتفرون من الحقيقة ولا يستطيعون مواجهتها .

(١) مرجع إيتين سوريو السابق الذكر .

آخر^(١) .

٢ - النماذج البشرية

قد يقوم الكاتب بتصوير نموذج لإنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل ، أو من العواطف المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد ، أو متفرقة في مختلف الأشخاص . وينفث الكاتب في نموذج من فنه ما يخلق منه في الأدب مثلاً ينبض بالحياة ، أغنى في نواحيه النفسية ، وأجمل في التصوير ، وأوضح في معالنه مما نرى في الطبيعة . وهذا هو ما تقصد من معنى النماذج البشرية في الأدب . وطبيعي أن الأدب المقارن لا يحفل بدراسة هذه النماذج إلا إذا صارت عالمية ، فانتقلت من أدب إلى أدب ، وقد تحتفظ في انتقالها ببعض خصائص كانت لها في الأدب الذي نشأت فيه ، وتكتسب مع ذلك خصائص أخرى تبعد بها قليلاً أو كثيراً عن منشأها الأول . وقد تكون هذه النماذج إنسانية عامة ، أو مأخوذة عن مصدر أسطوري أو ديني ، أو عن تقاليد وطنية ؛ وأخيراً قد تكون هي شخصيات تاريخية دخلت ميدان الأدب . ونوجز هنا القول في أنواع هذه النماذج ، مع ضرب أمثلة عامة لها تساعد على توجيه البحوث في دراستها دراسة مقارنة .

١ — النماذج الإنسانية العامة : وفيها يتعرض الباحث للكشف عن الوسائل الفنية التي صور بها الكاتب في آداب مختلفة نموذجاً إنسانياً عاماً في المسرحيات أو القصص أو الشعر الغنائي . ومثل هذه البحوث لاتعد في الأدب المقارن إلا إذا انتقلت تاريخياً من أدب إلى أدب ، كما هو واضح من منهج الأدب المقارن . ومن هذه النماذج الإنسانية العامة نموذج « البخيل » ، ويبدو أن الشاعر

(١) انظر الفصل الأخير من كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية .

«ميناندر» اليونانى كانت له مسرحية فى ذلك النموذج لم تصل إلينا ، حاكها الشاعر الرومانى بلوتوس فى مسرحيته التى عنوانها : «أولولاريا» أو «وعاء الذهب» ؛ وبها تأثر مولير فى مسرحيته الشهيرة : البخيل ، وفيها صور مولير شخصية «أرباجون» نموذجاً إنسانياً للبخل . وتعمق فى تصويره أكثر مما فعل بلوتوس^(١) ، بحيث ظهرت هذه الرذيلة الاجتماعية فى صورها المختلفة الهدامة فى علاقة البخيل بأولاده وفى نظرتة إلى المجتمع ، حتى إن عاطفة الحب عنده لم تقطع على صفة البخل فيه . وقد ظهرت فى المسرحية آثار هذا البخل الأليمة فى حياة أبناء ذلك البخيل ، مما أكسب هذه الملهاة طابعاً به يقرب الضحك المر من البكاء ، وتبدو من خلالها المأساة الاجتماعية فى صورة ملهاة عميقة المعانى . وتوالت بعد ذلك المسرحيات فى الآداب الأوربية تصور نموذج البخيل ، وأشهرها مسرحية الشاعر الإيطالى : كارلو جولسونى (١٧٠٧—١٧٩٣) وعنوانها : البخيل ، ملهاة فى فصل واحد ، وفيها يرفض البخيل «أمبروجيو» Ambrogio تزويج ابنة زوجته ممن تحبه بخلاً بجهازها ، فيقبل الفتى زواجها دون مال على شرط أن يوصى «أمبروجيو» لها بكل ما يملك . وللمؤلف ملهاة أخرى عنوانها : «البخيل المتبرج» ، وفيها يصور نموذج البخيل الذى يظهر بمظهر المسرف ليفوز بزميلة غنية ، فيبوء بالفشل . ولنفس المؤلف ملهاة ثالثة بعنوان : البخيل الغيور ؛ وفيها يسبب البخيل آلاماً جسيمة لامرأته الفاضلة التى يحبها ، ويكتشف أن حب المال سبب بؤسه ، ولكنه لا يستطيع أن يقلع عن آفته تلك التى يشقى بها .

ومن النماذج الإنسانية العامة كذلك نموذج الشخص الآثم فى سلوكه ، حين يخلص فى حبه ، فيكون حبه بمثابة التكفير عن سيئاته السالفة ، إذ يصبح ذلك الحب سبيلاً لإظهار الفضائل التى طغت عليها شرور المجتمع ونظمه الظالمة . وتلك قضية رومانتيكية عامة ، يقصد الرومانتيكيون بها إغذار الفرد فيما يرتكب من آثام ، إذا دفعته شرور مجتمعه إلى ارتكابها . ومن ذلك نموذج البغى التى ظهرت

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٥٦ وها مشها .

نفسها بحبها ، فاستعاضت بذلك عما فقدته من جراء زلاتها ، واستعادت مكاتها عند المنصفين من بني قومها . وأول من صور هذا النموذج الإنساني في الأدب هو فكتور هوجو في مسرحيته الرومانتيكية : ماريون دي لورم Marion Delorme (١٨٣١) ، وفيها تحب ماريون البغي الفتي « ديديه » ، وتخلص له ، وتحاول إنقاذه من الموت ، فيدعوها باسم زوجته .

وقد بلغ بهذا النموذج ذروته الفنية الإسكندر دوما الابن (١٨٢٤—١٨٩٥) في قصته : غادة الكاميليا (١٨٤٨) ؛ ثم في مسرحيته التي تحمل نفس الاسم (١٨٨٥) ؛ فصار نموذجاً أوروبياً عاماً ، حاكاه المؤلفون في المسرحيات التمثيلية والمسرحيات الغنائية . وقد ظلت القضية رومانتيكية في مسرحية الإسكندر دوما السابقة ، على الرغم من طابعها الواقعي في تصوير العادات والتقاليد ، وفي التعمق في جوانب الواقع الأليم .

وفي الشعر الغنائي الرومانتيكي كذلك نماذج للبغايا تستثير العطف ، لأنهن سقطن ضحايا البؤس والفقر ، كما يقول ألفريد دي موسيه يصف بؤس واحدة من هؤلاء : « أيها الفقر ، أيها الفقر ! إنما أنت البغي !! أنت الذي دفعت إلى هذا السرير تلك الطفلة ... انظر ! لقد أقامت الصلاة قبل نومها هذا المساء !! ومن دعت يا إلهي العظيم !! ... وهذه هي تحت ستائر العار في هذا المأوى المفزع وفي سرير الضعة ؛ تعطي أمها حين تعود إلى مسكنها ما كسبته هناك !! ولا ترثين لها — أنتن يا نساء المجتمعات — أنتن في سرور الحياة ترتعن أعظم ارتياح من كل من ليسوا في السرور والثراء مثلكن !! — ولا ترثين لها أنتن يا ربات الأسر ، يا من تقفلن رتاج الأبواب على بناتكن ، وتحفين حبیباً تحت سرير الزوج ... لم تشهدن قط شبح الفقر يرفع متبجحاً غطاء مضاجعكن ، يطلب قبلة لقاء كسرة خبز »^(١).

(١) انظر : A. De Musset: *Roma*, dans: *Poésies Nouvelles*, éd. Garnier, p. 6-7, 12-13.

وكذا كتابي : الرومانتيكية ١٠١ — ١٠٢ وقصيدة ألفريد دي موسيه طويلة ، وفيها ينحى بالأئمة على العصر ، ويحملة تبعة موت الروح الدينية ، وسوء تقدير القيم الخلقية .

وإلى شعرنا الحديث انتقلت هذه النزعة الرومانتيكية ، في تقديم البغايا في صور ضحايا المجتمع ، وأنهن أهل للعطف والثناء . ومن شعرائنا المعاصرين المتأثرين بهذه النزعة الأستاذ صالح جودت في قصيدة « الهيكل المستباح » ، وفيها يرى أن المجتمع الظالم في نظمه ألجأ هذه المسكينة إلى سلوك ذلك الطريق الوعر الشائك ، فهي تعاني ما كان يعانيه من قبل الأرقاء في سوق الأعراض المستباحة ، يتردد لصوص الشرف على مخدعها ، ثم يمضون دون عقاب :

كم سروق نال منها جانباً ومضى .. ما أعجب اللص الطليق !!

وكذلك الأستاذ محمود حسن إسماعيل في قصيدته : « دمة بغى »^(١) . ولم يقصد هؤلاء قط إلى مساندة الإثم أو الدعوة إلى الشر ، وإنما قصدوا إلى تنبيه المجتمع إلى تلافى هذه الأخطاء التي انحدر بسببها هؤلاء إلى هوة العار ، كما قصدوا إلى هجاء النظم الظالمة في ذلك المجتمع^(٢) .

٢ — نماذج بشرية ، مأخوذة عن الأساطير القديمة : ويختار الكتاب منها ما يتسع للتأويل الخصب ، وما يتحول معناه إلى رمز فلسفي أو اجتماعي . وتنوع هذه المعاني عادة على حسب العصور المختلفة وما تتطلبه من كتابها من آراء ومثل . وذلك مثل شخصية « أوديبوس » في مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس اليونانيين ؛ ثم في مسرحية سينيكّا الصغير (٤ ق.م — ٦٥ م) — وهو يعتمد على سوفوكليس ، وقد كثرت المسرحيات في شخصية أوديبوس في مختلف الآداب على توالي العصور . وقد سبق أن أشرنا إلى أشهر هذه المسرحيات وإلى معانيها المختلفة ، ثم أثرها في الأدب العربي^(٣) .

ومن هذه الشخصيات كذلك نموذج : بيجاليون ، فنان من قبرص هام

(١) انظر مجلة أبولو ، السنة الأولى ، ص ٨٧٥ والسنة الثانية ص ٤٧٩ .

(٢) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الأول من الباب الثالث .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٧٢ — ٢٧٤ .

بجمال تمثال من صنعه ، فرجا أفروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال ، ففعلت أكثر من ذلك ، إذ وهبت التمثال نفسه الحياة عقاباً له على إعراضه عن الزواج ، ويرمز بذلك إلى هيام الفنان بخلق الفنى . وأول من تحدث عنه فى الأدب هو أوفيد الرومانى (٤٢ ق.م — ١٧ م) فى قصصه « فى المسخ » Les Metamorphoses . ثم تناولها شعراء وكتاب من مختلف الآداب ، وخاصة من الإنجليز ، منذ الشاعر الإنجليزى : « جون مارستون » فى قصيدته : « نفخ الروح فى صورة بيجماليون »^(١) ؛ ثم فى ملهاة وليم شوينك جليبر التى عنوانها : « بيجماليون وجالاتيا » ، وأشهر هذه المسرحيات هى مسرحية برنارد شو التى عنوانها « بيجماليون » ؛ وقد نشرت لأول مرة فى لندن عام ١٩١٢ ، وبطله الذى يمثل بيجماليون فيها هو هيجنز Higgins^(٢) المتخصص فى دراسة الأصوات ، يعجب بلهجة « إلزا » باثة الزهر ، لأنها فى لهجتها غير المدنية تتيح له مثلاً فريداً فى دراسة الأصوات ، فيلقنها دروساً تظهر فيها ذكية بارعة . وتظهر فى المجتمعات الراقية بوصفها « دوقة » ، إذ أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو ، وتعليم النحو على طريقة سليمة يستلزم تهذيب الفكر والإحساس . وبهذا التعليم تغيرت طبيعة الفتاة . ولكن هذا التغيير كان شؤماً عليها ، إذ ولد فى نفسها صراعاً بين إحساسها بالفرق بين الطبقة التى نمت منها والطبقة التى تحيا فيها . وأشد ما يؤلمها أنها لم تكن بالنسبة لأستاذها سوى موضوع للدراسة . وتعطف عليها والدته « هيجنز » وتلوم ابنها على قلة اعتداده بالفتاة^(٣) . وينتهى الصراع النفسى أن ترفض الفتاة البقاء فى تلك الطبقة ، وتفضل الزواج بسائق سيارة أجرة ، وتأتى الزواج من أستاذها الذى خلقها واعتز بها حتى بعد أن أراد الاحتفاظ بها زوجة .

(١) John Marston: *The Metamorphosis of Pygmalion's Image*, (1598).

(٢) William Schwenk Gilbert: *Pygmalion and Galathea* (1871)

(٣) واضح فى هذا الموقف الاحتفاظ بالطابع الأصلى للأسطورة بعد تحويله ، بأن الفنان يحفل بخلق الفنى أكثر مما يحفل بالمرأة من حيث هى امرأة ، وأن الفتاة أصبحت بمثابة خلق جديد بفضل جهود أستاذها .

وفى هذا هجاء اجتماعى ، باحتقار الفتاة للطبقة الأرستقراطية وما بها من تقاليد نافهة .

وقد تأثر الأستاذ توفيق الحكيم بالأسطورة اليونانية ، وأول ما لفت نظره إليها - كما يحكى هو - لوحة شاهدها فى متحف اللوفر بباريس ، ثم أعاد تذكره بها « فيلم » عرض فى القاهرة عن بييجاليون على حسب مسرحية برناردشو السابقة الذكر . ولكن أصالة الأستاذ توفيق الحكيم تتجلى إلى جانب تأثره . فى مسرحيته : بييجاليون ، يجعل الصراع يدور بين المثال الفنى فى نظر الفنان المعتمد بمخلقه وبين واقع الحياة . ثم ينتصر الأستاذ توفيق الحكيم للفن ضد واقع الحياة الذى ينفر منه الفنان المخلص . ذلك أن « جالاتيا » - وهى رمز للخلق الفنى الذى يهيم به خالقه أولاً - لا تلبث ، بعد أن ينفث فيها الإله الروح ، أن تصبح رمزاً للمرأة فى غرائزها الحيوية التى تدفعها إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه ، فتهرب مع « نارسيس » المدلل المعجب بنفسه ، ثم تثوب إلى رشدتها وتنفى إلى زوجها الفنان « بييجالون » تستغفره عما فعلت ، وتقر بعظمته التى تفوق عظمة الآلهة ، لأنهم يخلقون الناس المشوبين بأنواع الضعف والقبح ، فى حين يخلق هو الجمال الخالد . وتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات ، ولكن « بييجاليون » الفنان ينفر منها حين يراها تزاول أعمال البيت ، وتحمل المكينة ، فتبعد بعملها عن صورتها المثالية التى سمت بها فى ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص . ويشور الفنان على رؤية المرأة فى صورتها الواقعية ، فيدعو الإله أن يردها تمثالا عاجيا كما كانت ، ثم ينهال على رأسها بالمكينة . « وأكبر الظن أن بييجاليون لم يحطم تمثاله لحيية أمله المزعومة فى المرأة فحسب ، بل انتقاماً من ذلك التمثال الذى حرك بجباله غرائز الحياة فى نفسه ، فجعله يشتهى المرأة ويطلب إلى فينوس نفث الحياة فيه »^(١) . وفى هذه المسرحية كانت شخصية « بييجاليون » تعبيراً عن شخصية الأستاذ توفيق الحكيم فى معارضته الفن بالحياة ، ثم انتصاره للفن ، وفى نفور

(١) الأستاذ الدكتور مندور : مسرح توفيق الحكيم ص ٦٣ .

الفنان من المرأة ، لأنها ملهاته له عن فنه . وتلك آراء الحكيم في المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور بفنه نحو واقع الحياة الحق ويصبح رب أسرة في واقعه هو^(١) .

ومن أغنى هذه النماذج التي صدرت عن الأساطير اليونانية نموذج « بروميتيوس » أو القطن الكيس ، وأصله في الأساطير اليونانية إله من آلهة النار ، وهب الناس النار ، على الرغم من « زيوس » كبير الآلهة ، فأقصى عن مملكة السماء ، وخلفه فيها « هيفستوس » الذي وكل إليه أمر عقابه على جبل القوقاز حيث صلب ، ووكّل إلى نسر أن يتغذى من كبده ، حتى إذا نفذت تلك الكبد ، يُبدّل كبداً غيرها ليستمّر في العذاب ، حتى خلاصه هيرا كليوس إله القوة . ويتحدث عنه هيزيودوس في « الأيام » على أنه الرحيم الذي يرعى الناس . ويرى فيه أفلاطون في : بيتاجوارس [= فيثاغورس] أنه أب لكل الأجناس البشرية [وفي هذا تقرب شخصيته من آدم أب البشر في الديانات السماوية] — وكى يعاقب عن طريق إيذاء من حماهم من البشر ، أرسلت الإلهة « پندورا » — ومعناها « المفاتن كلها » — إلى أخيه « إپيميتيوس » Epimeteus أى ذى الرأى المدبر ، فقبل منها علبة أعطتها إياها الآلهة ، تحتوى على كل الآفات ، وفتحها ، فطارت الآفات كلها في الخلق ، فارتاع وأمرع في إقفالها ، فبقى فيها شيء واحد هو الأمل ، ليخفف من آلام الإنسان (وهذه الشخصية قريبة من حواء وفتنة الإغراء في الديانات السماوية) . وقد صارت شخصية بروميتيوس معيناً لا ينضب للشعراء في رمزها إلى الفكر الإنسانى والتمرد الميتافيزيقى ، والتطلع إلى المعرفة أو الحرية .

وأقدم من عالج الموضوع في المسرحيات الشاعر اليونانى أسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق.م) في مسرحيته « بروميتيوس فى القيد » و « بروميتيوس الطليق » وفيها يفخر بروميتيوس بما فعله من خير فى سبيل إسعاد جنس البشر ، المسكين البائس ويأبى الخضوع لزيوس ورساله . ومن أشهر من عالجوا الموضوع بعده : جوته ،

فى مسرحيته التى لم تكمل بعنوان : پروميتيوس (١٨٧٣م) ، وفيها يعد پروميتيوس أباً للبشر ، وهو عنده مثال الشخصية الرومانتيكية فى التمرد المبتايزيقى والتطلع إلى الحرية وإسعاد البشرية . ثم تناول نفس المسرحية الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى « شيلى » ، فى مسرحيته التى ترجمت إلى العربية ، وعنوانها : پروميتيوس الطليق^(١) . وفيها أصبح پروميتيوس رمزاً لمن يضحى فى سبيل مستقبل الإنسانية البعيد السعيد . وهذا المستقبل ستصل إليه البشرية فى هذه الأرض ، حيث يموت الزمن ، ويعم الخير . وعنده أن كل واحد من الرسل والمصلحين هو پروميتيوس جديد^(٢) .

ومن أحدث من تناولوا تصوير شخصية « پروميتيوس » ، فخوروا فيها تحويراً كبيراً ، أندريه جيد ، فى ملهاته الهجائية : « پروميتيه فى قيده غير المحكم »^(٣) . وفيها نرى پروميتيه رجلاً عصرياً على منضدة فى قهوة فى باريس ، بجانب « كوكليه » و « داموكليه » ؛ وأحد هذين ضحية لثرى من أرباب المصارف المالية ، غامض فى سلوكه وشخصيته ، واسمه « زيوس » ؛ والآخر مدين لزيوس بالجميل . ويتساءلان معاً عن حقيقة زيوس ، فيؤكد خادم القهوة أنه يعرفه ، ويشتركون جميعاً فى سلسلة من الأحداث تتصل بشخصية هذا الثرى الغامض الذى يرى فيه بعض النقاد رمزاً للاله . ولكن الجميع يرتاعون حين يهبط نسر على پروميتيه ليتغذى من كبده بناءً على دعوته له ، فى حين يسربه پروميتيوس ، ويرتاح لتغذيته من كبده . والنسر رمز للضمير الذى يغذيه المرء بالندم . ولكل إنسان نسره . وتغذية كل امرئ لنسره تزيد من إنسانية المرء ولا تنقص منه شيئاً . فعلى المرء فى سبيل راحة ضميره وتغذيته أن يضحى بحياته إذا لزم الأمر . فرسالة پروميتيوس الحديثة هى التعالى بمكانة الإنسان عن طريق تربية ضميره . ويصغى

Shelley: *Prometheus Unbound*.

(١)

(٢) انظر كتابي : الرومانتيكية ص ٩٦ — ٩٨ و ١٢٩ .

A. Gide: *Prométhée Mal Enchaîné*, 1899.

(٣)

داموكليه لهذه النصائح ، ويتبعها حرفياً ، فيموت . ويستخر منه بروميتيه . ذلك أن على المرء أن يقتل هذا النسر في الوقت المناسب ، فلا يستسلم له إلى حد التخاذل والسلبية والقضاء على الشخصية . وقضية أندرية جيد هي ألا يكون المرء عبداً للقواعد يفقد فيها شخصيته .

هذا ؛ وفي أدبنا العربي صدى لهذه الشخصية في الشعر الغنائى ، إذ يتخذه المرحوم أبو القاسم الشابي ، في ديوانه أغاني الحياة ، رمزاً للشاعر المتعالى بآماله ، الصلب الذى لا يلين ، المتطلع إل فجر الإنسانية في مستقبلها السعيد ، والمضحى في سبيل ذلك المستقبل ، ومطلع هذه القصيدة التى عنوانها : من نشيد الجبار ، أو هكذا غنى بروميتيوس :

سأعيش رغم الداء والإعياء كالنسر فوق القمة الشماء
ومنها :

وأقول للقتدر الذى لا ينثنى عن حرب آمالى بكل بلاء
لا يطفىء اللهب المؤجج فى دمي موج الأسى وعواصف الأرزاء
فاصدم فؤادى ما استطعت ، فإنه سيكون مثل الصخرة الصماء
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا وضراعة الأطفال والضعفاء
ويعيش كالجبار ، يرنو دائماً للفجر ، للفجر الجميل النأى^(١)

٣ — نماذج مصدرها دينى ، وهى المأخوذة عن الكتب المقدسة . وغالباً ما يبعد بها الكتاب أو الشعراء قليلاً أو كثيراً من مصادرها : وطبيعى أنا لا نخل هنا إلا بالشخصيات العالمية ، أى التى انتقلت من أدب أمة إلى أدب أمة أخرى ، كي تجدد طريقها إلى الدراسات المقارنة .

ومنها شخصية « يوسف » ، وشخصية « زليخا » فى الأدب الفارسى ، كما

(١) وانظر كذلك : الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقي ، الحلقة الثانية ،

أخذنا عن القرآن ، ثم عن التوراة وشروحها . وقد صور هاتين الشخصيتين في الأدب الفارسي شاعران ، هما الفردوسي المتوفى حوالى عام ١٠٢١ م . ثم بلغ بالشخصيتين قمتها الفنية ، فى التصوير الأدبى ، الشاعر الفارسي الآخر عبد الرحمن الجامى ، المتوفى عام ١٤٩٢م — وقد بعث هاتان الشخصيتان قليلاً عما نعرفه من القرآن ، بل وضحت صبغتهما الصوفية فى قصة الجامى . فيوسف فى هذه القصة يعتقد — كما يعتقد الصوفية — أن التأمل فى الجمال الإنسانى يقود إلى الله ذى الجمال المطلق . فهو ينصح الأميرة المصرية بازغة ، حين أنت إليه مدلهة بحبه قائلاً : « الجمال فى الخلق انعكاس عابر لا يطول بقاءه ، كنضارة الورد . فإذا أردت الخلود فتوجهى إلى أصل الأشياء كلها » . وقد ترهبت الفتاة على الأثر . وزهدت فى خير الدنيا ^(١) . وزليخا ترى فى حلمها وهى فتاة صغيرة « يوسف » قبل أن تعرفه ، ويبدو لها فى حلمها أنه سيكون زوجها المقبل ، ثم تعرفه بعد ذلك وهو أمين مخازن زوجها ، وهى مقيمة على حبها لفتى أحلامها . ثم إنها تظل عذراء مع زوجها طوال حياته . وهذا قريب من الزواج الصوفى ^(٢) الذى عزاه الصوفية كذلك إلى شخصية ليلى فى الأدب الفارسي والتركي ^(٣) . وتظل العاطفة قوية لدى زليخا ، كما تظل ليوسف نظراته الصوفية ، حتى يعلم بتوله زليخا فى حبه ، وأنها — وقد هرمت وعميت — تقيم فى كوخ من اليراع ، تستمع إلى وقع سنانك حصان يوسف على الطريق ؛ فيدعو الله أن يرد لها شبابها وبصرها ، ويستجيب الله له ، ثم لا يلبث بعد الزواج أن يمل نعيم هذه الدنيا ، فيسأل الله أن يعجل برحيله إلى دار النعيم ، فتموت زليخا حزناً عقب وفاته .

(١) انظر جامى : يوسف وزليخا ، فى كليات جامى ، مخطوطة ٢١ تصوف بدار الكتب المصرية ورقة ٨٧ ب — ١٨٩ .

وانظر كذلك كتابى : الحياة العاطفية ، الطبعة الثانية ، ص ٣٠٨ — ٣٠٩ .

(٢) لفكرة الزواج الصوفى ونشأتها فى المجتمعات الإسلامية انظر كتابى السابق ص ١٩٢ .

(٣) انظر الباب الثانى من كتابى السابق ، فى مواضع متفرقة منه .

ومن النماذج التي كان لها حظ كبير في الأدب في العصور الحديثة ، شخصية «الشیطان» . وقد ابتعدت هذه الشخصية كثيراً عن مصدرها الديني ، حين انتقلت إلى ميدان الأدب ، وبخاصة على يد الرومانتيكيين . ورائد الرومانتيكيين الأول في هذا الباب الشاعر الإنجليزي ملتن (١٦٠٨ — ١٦٧٤) في « الفردوس المفقود »^(١) . والشخصية الأولى في فردوسه هي الشيطان ، يصور فيه المؤلف النزعة إلى الحرية والاستقلال ، والاعتماد على الحجة ، وقوة شخصية الفرد إزاء ما يهدده من القوى التي تفوق قدرته . وكان الشيطان حامل آراء المؤلف في ذلك كله ، مما جعل الشاعر الإنجليزي وليم بليك (١٧٥٧ — ١٨٢٧) يقول عنه : « الذي جعل ملتن يسترسل جريئاً في حديثه عن الشياطين والجحيم أنه كان شاعراً حقاً ، وأنه كان من حزب الشياطين دون أن يدرك »^(٢) . وقد وضحت سمات « الشيطان » في أدب الرومانتيكيين جميعاً ، فصوروه في صورة المتمرّد الذي طرد قهراً عن عالم الخير ، فدفعه اليأس إلى الإدمان على الشر . وهو بأُس متمرّد على بؤسه لا يُقر له سبباً . وفيه تتمثل مأساة الخليقة عند الرومانتيكيين . فيجعله « يرون » يستمع إلى قابيل يقول له : « لماذا أنا موجود ؟ ولماذا أنت بأُس ؟ ولم كانت كل الموجودات كذلك ؟ »^(٣) . وعند ألفريد دي فيني أن الشيطان « لم تبق له قدرة الشعور بالشر أو صنيع الخيرات ، بل إنه لا يجد متعة فيما يفعل من صنوف الشقاء »^(٤) . والرومانتيكيون يعبرون على لسان الشيطان عن آرائهم فيما يعثورهم من قلق وشك وبؤس وضيق بالخليقة . وقد تراءت سمات هذه الشخصية كذلك في الأدب الرومانتيكي الروسي ، عند ليرموثوف (١٨١٤ —

(١) John Milton: *Paradise Lost* (1667).

(٢) A. Camus: *L'Homme Révolté*, p. 68.

(٣) Byron: *Cain*, I, 1, 2.

(٤) A. de Vigny: *Eloa*, Chant 1

(١٨٤١) ، في قصيدته الدرامية ذات الطابع الغنائي ، وعنوانها « الشيطان » (١٨٤٠) ، وهو فيها متأثر بالشاعر الإنجليزي « بيرون »^(١) ، كما تأثر فيها كذلك بألفريد دي فيني في قطعته الشعرية التي عنوانها : « إلوا ، أو أخت الملائكة »^(٢) ؛ ويصور « ليرموتوف » الشيطان في صورة من يضرب على غير هدى في جبل القوقاز ، معجباً بوحده وكبريائه وحرته ، ولكنه بأس كل البؤس ، لأنه لا يستطيع أن يحب . فيرى « تمارا » الأميرة الجميلة الفاتنة في حفل عرسها تنتظر وصول خطيبها وحبيبها ، فيتطلع إلى حبها ، ويتوصل إلى قتل حبيبها . وحين تهجر منزلها يأتس إلى الدير ، يحاول الشيطان إغراءها لتقع في حبه ، ويناجيها بعبارات حبه الساحرة . ثم يطبع عليها قبلة قاتلة تسلم على أثرها الروح . ويرتد الشيطان بأثماً حزيناً لا ينفك عن كبريائه واعتزازه بحريته وسلطانه العظيم ، ولكنه يظل بدون أمل وبدون حب ؛ ينثر بذور الشر في العالم دون أن يجد في ذلك لذة أو متعة^(٣) .

والشيطان عند « فكتور هوجو » يمثل الإنسانية الطريفة البعيدة من الله ، وينحصر كل عذابه في حبه لمن يبغضه ، وفي أن الله — وهو النور والحب — يفيض دونه على كل المخلوقات خيراً ورحمة ونوراً . وهو يحسد بني آدم لأن في عيونهم الأمل وفي قلوبهم الحب . ولكن ما يسببه الشيطان من صراع بين الخير والشر هو أساس ما يظفر به الإنسان من حرية وفوز ، حتى ينتصر — في الزمن البعيد —

(١) في آرائه العامة الرومانتيكية ، وفي تصويره للشيطان ، ثم بمسرحيته : السماء والأرض Heaven and Earth التي نشرت عام ١٨٢٤ .

(٢) انظر Charles Corbet: *La Littérature Russe*, Paris 1951, p. 62-63.

وقد لحصنا قطعة ألفريد دي فيني المذكورة وعلقنا عليها في كتابنا : الرومانتيكية ،

ص ١٢٤ — ١٢٥ .

(٣) انظر أيضاً :

M. Hoffmann: *Histoire de la Littérature Russe*, p. 401-403.

الخير انتصاراً تاماً . ويظل النهار لا ليل له . فيمحي ما في الشيطان من شر .
ويسامحه الله ليعث من جديد ملكاً سماوياً^(١) .

ويتجلى تأثير الرومانتيكيين العام في حديثهم عن الشيطان وتصويره بالسماوات
التي ذكرنا في قصيدة الأستاذ العقاد التي عنوانها : ترجمة شيطان : « وهي قصة
شيطان ناشيء سُم حياة الشياطين ، وتاب من صناعة الإغواء ، لهوان الناس عليه
وتشابه الصالحين والطارحين عنده . فقبل الله هذه التوبة وأدخله الجنة ... غير أنه
ما عثم أن سُم عيشة التعميم ، ومل العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الإلهية ...
فجر بالعصيان في الجنة ، فسخه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل
وآيات الفنون » . وفي ثنايا هذه القصيدة الطويلة يبيث العقاد خواطره الفلسفية ،
ويسوق كثيراً منها على لسان الشيطان ، كما يفعل الرومانتيكيون^(٢) .

ومثل آخر لهذه الشخصيات يتمثل في « قابيل » أول قاتل على وجه الأرض ،
ومثال الساخط المتمرد ، الضائق النزع بما لا يعرف له كنهاً من مسائل الخير والشر
ووجود الخلق . وهو كذلك في أدب الرومانتيكيين ، كما في مسرحية يرون التي
عنوانها : قابيل^(٣) . وقد تأثر به الشاعر الفرنسي البرناسي لو كنت دى ليل^(٤) ،
ثم الشاعر الرمزي بودلير^(٥) . وقد عبروا به عن مظاهر حيرة الإنسان وثورته
على ما يراه ظلاماً ، وتمرده الميثافيزيقي ، وضلاله في سبل لا يهتدى فيها تفكيره ،

(١) مسرحية نهاية الشيطان لثكتور هوجو ، باريس ١٨٨٦ ص ٢٦٢ — ٢٦٨ .
٣٣٥ — ٣٤١ .

(٢) راجع ديوان الأستاذ العقاد ، ج ٤ ص ٢٣٨ .

(٣) Byron: *Cain* (1821).

(٤) القصيدة الطويلة في أول ديوانه :

Le conte de Lisle: Poèmes Barbares, Paris 1942, p. 1-21.

(٥) انظر :

Ch. Baudelaire: Oeuvres, éd. de la Pléiade, 1, Abel et Cain, p. 136.

فى حين هو مسوق إلى السير فيها ، ثم عن بؤسه حين يتخذ عقله وحده رائداً له .

٤ — نماذج مصدرها أساطير شعبية : والأدب المقارن لا يعالجها إلا إذا
أصبحت عالمية ، فتناولها كبار الكتاب فى مختلف الآداب ؛ وإلا فإن الأدب
للمقارن يتخلل عنها للباحثين فى الأدب الشعبي والتقاليد الشعبية . فـ«شخصية «جحا»
لم ترق عندنا إلى مرتبة أدبية عالمية ، فى حين صارت كذلك شخصية شهر زاد .
وهذه الشخصية الأخيرة مصدرها الأول قصص ألف ليلة وليلة الفارسية الأصل ،
بعد أن اصطبغت بالصبغة المصرية . وقد انتقلت شهر زاد إلى الآداب الأوربية
صورة لمن يهتدى إلى الحقيقة ويهتدى إليها عن طريق القلب والعاطفة^(١) . وكانت
القصص التى حكها شهر زاد — عند الأوربيين — ترمز كذلك إلى هذه القضية
الكبرى الرومانتيكية فى نصرة القلب والعاطفة على التفكير المجرد ، فمثلاً قصة :
علاء الدين والمصباح السحري^(٢) ، كان فيها نور الدين مثال المفكر الذى لا يصل
إلى الحقيقة لأنه يريد الاهتداء إليها بعقله ، فى حين يهتدى إليها علاء الدين
بسذاجته وطهره ورقة عاطفته . وصار المصباح السحري رمزاً للعبقريّة التى يصل
بها المرء إلى كنوز المعرفة والسعادة عن طريق القلب والهداية العاطفية والإلهام .
وأثر ذلك الإدراك الرومانتيكى لهذه الشخصية واضح فى مسرحية « شهر زاد »
للأستاذ توفيق الحكيم ، وفى قصة : « القصر المسحور » ، للأستاذين : الدكتور
طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم معاً ، وقصة أحلام « شهر زاد » للأستاذ
الدكتور طه حسين ، وفى هذا كله تقرب شخصية شهر زاد الرومانتيكية من
شخصية مرجريت وهيلين فى مسرحيتى جوته ، كما تقرب شخصية شهر يار فى مسرحية
الأستاذ توفيق الحكيم من شخصية فاوست فى مسرحيتى جوته السابقتين وعنوانهما :

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢١٠ — ٢١١ .

(٢) عنوان مسرحية للكاتب الدنمركى أهلنشلاجر (١٨٠٥) ثم موضوع مسرحيات
غنائية كثيرة فى مختلف الآداب الأوربية .

فاوست (١) .

والأصل في شخصية « فاوست » أسطورة شعبية ألمانية ، موجزها أن عالماً كيميائياً يسمى فاوست ولد في أواخر القرن الخامس عشر ، وكان سكيراً كسولاً حياته غامضة عجيبة . وعلى الرغم من وجوده تاريخياً ، فقد حاكّت الأساطير الشعبية حوله كثيراً من الأقاصيص ، فزعمت أنه كانت له صلة قرابة بالشياطين ، وأنه كان ساحراً ، وله قدرة على مخاطبة الموتى . وقد وقع بدمه عقداً مع الشيطان ، عاهده فيه أن يطيعه ، على أن يرجع له الشيطان شبابه . وقد كانت حياته الغامضة العجيبة ، وموته المبكر (عام ١٥٣٩ ، أو عام ١٥٤٣) من العوامل في ميلاد هذه الأساطير حوله . وتحكى بعض هذه الأساطير أن « فاوست » مات طريداً من رحمة الله عقاباً له (وهي الأسطورة التي أخذ بها الشاعر الإنجليزي مارلو المعاصر لشكسبير في مأساته التي صدرت عام ١٦٠٤ ، وفيها يبت في الأسطورة معاني إنسانية عميقة) — في حين تحكى أساطير أخرى أنه إنما باع نفسه للشيطان ليرضى نفسه في معرفة الحقائق ، وأنه عصى الشيطان بعد ذلك فغفر له ، واهتدى إلى الحقيقة . وهذه هي فكرة جوته في مسرحيته السابقتين . وصارت الشخصية عالمية بفضل جوته . وأصبحت قالباً لتصوير الأفكار الفلسفية والمعاني الإنسانية في الأدب (٢) . ومن مشاهير من عالجوا الموضوع بعد ذلك پول فاليري ، ثم توماس مان .

هذا ؛ ولأسطورة « فاوست » نظير في أسطورة شرقية بطلها يسمى : « تيوفيل » الذي وقع عقداً مع الشيطان ليعيده إلى رتبة كنسية كان قد فصل منها ، ولكنه لا يلبث أن يندم ، ويصلى أربعين يوماً وليلة ، فتقبل توبته ، ويعترف بذنبه أمام الناس ، ويموت على الأثر . وهذه الأسطورة رويت عن

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٧٠ — ٢٧٢ .

(٢) انظر هذا الكتاب الموضع السابق .

رجال كنيسة في آسيا الصغرى ، ونظم فيها كثير من شعراء العصور الوسطى^(١) ، من أشهرهم الشاعر الفرنسي : روتبوف^(٢) في القرن الثالث عشر الميلادي . ولكن هذه الأسطورة الأخيرة لم ترتق إلى المكانة العالمية في الأدب .

وقديماً ارتقى الفردوسي بشخصية « رستم » إلى المكانة الأدبية في الشاهنامه . فقد صورته مخلصاً لوطنه ، لا تستهويه المطامع ، له من آيات بطولته ما سار به مثلاً بين معاصريه . ثم يسوقه القدر أخيراً إلى أن يقتل ابنه « سهراب » . على غير علم منه في مبارزة حربية بينهما . وقد صور الفردوسي هذه المبارزة تصويراً رائعاً ، وضمنها حكماً خالدة في القدر ومأساة الوجود^(٣) . وقد أخذ عنه نفس الموضوع الشاعر الإنجليزي ماتيو أرنولد (١٨٢٢ — ١٨٨٨) مسوقاً في ذلك بحبه للموضوعات القديمة ، وبميله لوصف مظاهر البطولة ، ثم بطبعه الحزين الذي حجب إليه معالجة المأساة الإنسانية ، في تشاؤم لا يبلغ حد اليأس^(٤) .

ومن أعظم الشخصيات التي لقيت حظاً فريداً في الأدب شخصية « دون جوان » ، وقد مثلت اتجاهات مختلفة من حب طائش ، إلى انصراف إلى متع الحياة ، إلى قلق وتمرد ميتافيزيقي ، إلى هجاء اجتماعي . ويطول بنا المقام لو فصلنا القول في ذلك ، بل يضيق نطاق هذا الكتاب عن سرد كل المسرحيات والقصص والأشعار في مختلف الآداب الأوروبية .

(١) انظر : J.-P. Bayard: *Histoire des Légendes*, p. 37-45.

(٢) انظر : Rutbeuf: *Miracle de Théophile*, dans: A. Pamphilet: *Jeux et Sapience du Moyen-Age*, p. 137-156.

(٣) راجع الشاهنامه للفردوسي ، طبعة مهل Mohle ، ج ٢ ، وبخاصة صفحات ١١٥ —

١١٧ ، ١٦٦ — ١٧٠ .

(٤) انظر : Marthe Arnold: *Poetical Works*, Oxford 1935, p. 81-87, and the Preface.

وقد اختلف الباحثون في أصل البلد الذي نشأت فيه أسطوره : أكانت في البرتغال أم في ألمانيا أم في إيطاليا أم في أسبانيا . وأقدم مسرحية تحدثت عنه فأدخلته في نطاق الأدب هي المسرحية للعزوة إلى ترسودى مولينا (١٥٨٤ — ١٦٤٨) وعنوانها : ساخر أشبيلية أو مأدبة بطرس^(١) ، وقد ساروا وراءه جمع من كتاب أوربا وشعرائها يضيق النطاق عن ذكرهم^(٢) ، نخص من بينهم مولير Molière وبودلير Baudelaire من الفرنسيين ، وبيرون Byron من الإنجليز وجولدوني Goldoni من الإيطاليين ، وموزار Mozart وهوفمان Hoffmann من الألمان .

وقد زى الكاتب الأسباني إلى معان عامة في مسرحيته ، منها أنه جعل دون جوان رمز المستهتر الذي لا هم له إلا مغازلة النساء ، ليفتنهن ، ثم لا يلبث أن يهجرهن حين يقعن في حباله ..

وقد كان دون جوان شقياً ، ويرجع شقاؤه إلى أنه قد جمع كثيراً من الصفات التي يحسد عليها بوصفه رجلاً . وبها اندفع في طريق الشهوات ، ولكنه كان يحتمل هذه الشهوات ، ولا يجد سعادته في الانغماس فيها . فهو حائر لا يقر على قرار ، ولا يرضى عن شيء . وهو لذلك من المتمردين على السماء ، غير راض عن حظه وعن حظ الإنسان في الدنيا عامة . ويقامر بحياته في مغامراته ، ولكن العقاب الإلهي يتابعه . فلا يزال ينتقل من خطر إلى خطر حتى يسلمه ذلك إلى الموت^(٣) .

وأما مولير Molière فيصور دون جوان خداعاً للنساء ، ولكنه مع ذلك

(١) Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra*

(٢) راجع Laffont-Bomplani: *Dictionnaire des Oeuvres*, II, p. 84-88.

وكذا: Diccionario de Literatura Española, art. Don Juan.

(٣) راجع المرجع السابق .

يحب الخير ويتصدق على الناس بالرغم من سخريته من المجتمع . وأما جلودوني Golodoni فإن بطله داعر مستهتر لا يقيم للأخلاق وزناً . ويرقى بيرون Byron بقيمة ذلك البطل ويجعله حامل فلسفته . فهو ضد رياء المجتمع وتقاليده الظالمة ، وداعية إلى الحب الحر الطليق ، ذلك الحب الذى يصبغ عليه بيرون صبغة التقديس . وبهذا يكون بطله رمزاً لمن يطرده المجتمع من حظيرته . فهو ضحية التقاليد والتمرد عليها المنتقم منها^(١) .

وفى القرن التاسع عشر أخذ نفس الموضوع معانى أخرى كثيرة ، منها معنى التائب الذى يلاحقه عذاب الضمير كما عند بودلير . ومنها الضعيف بعد قدرة ، المعبذب فى علاقاته مع الشبان من أولاده وإخوته لتنافسه معهم فى صلاته بالنساء^(٢) .

وهكذا تطور الموضوع تبعاً لاتجاهات الكتاب الذين عالجوه وتبعاً لفلسفتهم فى الحياة ، وميولهم الخلقية ، والنزعات السائدة فى عصرهم . ويسهل تأويل هذه الشخصيات المأخوذة عن أساطير شعبية ، فتبعد كثيراً عن معانيها الأصلية كما وردت فى تقاليد الأم التى نشأت فيها ، وكما أرادها أوائل من عالجوها فى أعمالهم الأدبية . وذلك أن الحقائق التاريخية فيها ضئيلة إذا قيست بالشخصيات التاريخية .

٥ — الشخصيات التاريخية ، وذلك حين تدخل نطاق الأدب على يد عباقرته فتصبح قوالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية ، وتكتسب طابعاً أسطورياً ، فتتسع للتعبير عن فلسفات مختلفة ، وتكون منفذاً لتيارات عالمية فنية وفكرية .

ونشير هنا إلى شخصية ليلي وشخصية الجنون فى الأديين العربى والفارسمى .

Guyard: *La Littérature Comparée*, p. 52.

(١) راجع :

Otto Rank: *Don Juan*, pp. 101, 269-278.

(٢) راجع :

وقد عالجتاها في كتاب على حدة نحيل إليه القارىء^(١).

ومن الشخصيات التاريخية التي لقيت حظاً فريداً في الأدب ، شخصية
كيلوباترا . فقد اهتم بها الكتاب والشعراء منذ العصور القديمة ، وجعلوا منها
مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم . وذلك أنها عاشت في فترة تاريخية خطيرة .
وكان صراعها مع أكتافقيوس متعاونة مع أنطونيوس ممثلاً لصراع حاسم .
فكلا الفريقين لو انتصر لساد العالم . فكان هذا في الواقع صراعاً بين
الشرق والغرب . ولعبت كيلوباترا دوراً كبيراً في هذا الصراع يجالها الذي
أوقع في حبها القائد الروماني . والحب عاطفة فردية هينة في أصلها ، ولكنها
تمخضت في شخصية كيلوباترا عن نتائج خطيرة وطنية وعالمية . ويعبر پاسكال
الفرنسي عن هذا المعنى بقوله : « لو كان أنف كيلوباترا أصغر مما كان لتغير وجه
الأرض كله^(٢) » . وفي ذلك كله تهيأت تلك الشخصية — بمعانيها العاطفية ، ونتائج
أعمالها التاريخية — للدخول في الأدب . فكانت كيلوباترا ممثلة للقوة وسحر
الإغراء ، والحديعة ، والإغراق في الملذات ، والكبرياء ، وحب السيطرة ،
والاعتداد بالنفس ، وبراعة الحيلة . وأول مسرحية فرنسية في عصر النهضة كان
موضوعها كيلوباترا ، ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ — ١٥٧٣) وعنوانها :
كيلوباترا الأسيرة : Cléopâtre Captive ، وبعده ألف صموئيل دانييل
الإنجليزي مسرحيته : كيلوباترا (١٩٥٤) — وقد صارت الشخصية عالمية في الأدب
بعد أن تناولها شكسبير في مسرحيته : أنطوان وكيلوباترا^(٣) . ومن أشهر من
تناولوا هذه الشخصية في الأدب الإنجليزي — بعد ذلك — جون دريدن ، في

(١) هو كتابنا : الحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٠ .

(٢) Pascal: *Pensées*, éd. annotée par E. Havet, Paris 1925, I, p. 84.

(٣) W. Shakespeare: *Antony and Cleopatra* (1606-1607).

مأساته : كل شيء في سبيل الحب ، أو العالم المفقود^(١) — ثم برنارد شو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) في ملهاته : القيصر وكيلوباترا^(٢) ، مثلت عام ١٨٩٩ ، ثم نشرت عام ١٩١٢ ، وفيها يصور حب كيلوباترا في صغرها ليوليوس قيصر ، وهو الحب الذي انتصرت به على أخيها ، بمناصرة يوليوس قيصر لها ، فاستوت على عرش مصر .

ومن أشهر المسرحيات الفرنسية — في الموضوع كذلك — مسرحية لاشايل La Chapelle وعنوانها : موت كيلوباترا (١٦٨٠) ، ثم مسرحية « كيلوباترا » التي ألفها « مار موتيل » عام ١٧٥٠ ، ومسرحية أخرى بنفس العنوان للاسكندر سوميه A. Sommet ، مثلت على مسرح الأوديون عام ١٨٢٤ ، ثم مسرحية « كيلوباترا » للسيدة جيراردن Mme. de Gerardin (١٨٤٧) .

وأكثر من صوروا هذه الشخصية في تلك الآداب كانوا يرون في كيلوباترا صورة العقلية الشرقية في نظرهم ، في ميلها إلى لذة العيش ومتاعه ، والانتصار بالخدعة . لا الجهد ، وسلوك سبيل المكر والحيلة . وطالما هاجموا الشرق فيها ، أو هاجموا مصر في القديم .

وقد أراد شوقي أن يرد عليهم بالدفاع عن كيلوباترا في مسرحيته : مصرع كيلوباترا ، لا بوصفها ملكة ، بل بوصفها مصرية شرقية . فقد قدّمها في صورة المخلصة لوطنها ، تقدمه على حبيبها ، وتحيا وتموت لمجد مصر ، وتأبى أن تسام الذل . ولسنا بصدد شرح ذلك في مسرحية شوقي ، ولا بسبيل بيان إلى أي حد نجح في تصوير شخصيتها فنياً ، ولكننا نقرر أنه ساهم بعمله في موضوع عولج قبله ، وأراد أن يقاوم آراء كتاب الغرب فيه^(٣) .

(١) John Dryden: *All for love or the World well Lost*, 1678.

(٢) B. Shaw: *Caesar and Cleopatra*, (1912).

(٣) انظر أيضاً هذا الكتاب ص ١٢ .

وأخيراً نذكر شخصية أول فيلسوفة مصرية : هياتيا ، وهي التي شغلت
الآداب الأوربية في عصور مختلفة .

وقد عاشت هياتيا في القرن الرابع الميلادي في مدينة الإسكندرية : وهي
إغريقية الأصل ، مصرية الميلاد والنشأة . وكانت رئيسة جامعة الإسكندرية القديمة ،
ومثال الكمال في جمالها وعلمها وخلقها ؛ حتى ليقول عنها الفيلسوف ديدرو
Diderot : « إن الطبيعة لم تهب إنساناً من العقل والحكمة والخلق ما وهبته
تلك الفتاة . . » .

وكانت موضع التقديس والإجلال من تلاميذها ، والاحترام والتقدير من
العقلاء من أعدائها . ولكنها كرسَتْ جهودها للدعاية للفلسفة اليونانية ،
وترجيحها على المسيحية . وكان ذلك سبباً في اغتيالها على أشنع صورة ، بيد
المسيحيين من أبناء الإسكندرية ، وبرضا القديس سيريل بطريرك المدينة في ذلك
الوقت . وكان اغتيالها فاتحة عهد جديد انتصرت فيه المسيحية ، ودالت فيه دولة
جامعة الإسكندرية ، وزال سلطان الفلسفة اليونانية .

وكان موضوع هياتيا منذ القديم مثار الاهتمام لدى المفكرين والمؤرخين
ورجال الدين . ولكنه دخل ميدان الأدب البحت منذ القرن الثامن عشر على
يد ديدرو Diderot وفولتير Voltaire في فرنسا ، وتولاند Toland في إنجلترا .
ومنذ ذلك الوقت أصبح الموضوع أديباً تسابق فيه كثير من الشعراء والكتاب
ومؤلفي القصص والمسرحيات .

وقد ظفرت هياتيا بتلك الحظوة لدى الأدباء على اختلاف نزعاتهم ، لما كانت
عليه من كمال الخلق والخلق ، ولمصيرها البشع على يد المسيحيين ، ثم لعصرها الذي
عاشت فيه ؛ ذلك العصر الحافل بالمتناقضات ، وبصور جمة للكفاح . فإلى جانب

جامعة الإسكندرية مأوى الأرستقراطية الفكرية التي كانت توفق بين الأساطير اليونانية وبين أرقى نظريات الفلسفة المجردة ، نرى سلطان العقيدة مسيطراً على نفوس الجماهير . وإلى جانب العقلية الحرة السمحة لأبناء تلك الجامعة تطفئ روح التعصب الأعمى على الدماء . وفي ذلك المجتمع كان التكالب على الشهوات من الأغنياء يقوم جنباً لجنب مع الزهد والعزوف عن الدنيا عند الرهبان الذين كانوا يعمرون صحارى وادى النيل ، فى أوائل عصور الرهبة . وكان الفقر المدقع يجاور ثراء القصور الفاحش .

لهذه الأسباب مجتمعة شغلت هياتيا وعصرها المفكرين والأدباء حتى القرن العشرين^(١) .

وقد اختلفت ميول هؤلاء الكتاب فى معالجة الموضوع ، تبعاً لاختلاف طبائع الشعوب التى ينتمون إليها ، ثم استجابة منهم لنزعاتهم وميولهم الخاصة^(٢) . فمنهم من حمل^(٣) على رجال المسيحية ، دون أن يحمل على المسيحية نفسها ، بل فضلها على الفلسفة الهلينية . وصور الصراع بين الدين والفكر ، والفقراء والأغنياء ، متخذاً لنفسه وجهة نظر عملية ، جاعلاً للخلق المكان الأول من تفكيره .

ونحاً أكثر الكتاب غير هذا المنحى ، فأثاروا مشكلات الدين وصراعه مع

(١) لم أريد أن أثقل على القراء بتعدد أسماء الكتاب والشعراء الذين تناولوا الموضوع . ولا يتسع المجال طبعاً لتحليل أفكارهم وتقدم مؤلفاتهم وبيان مصادرهم ، وشرح تيارات التأثير والتأثير بينهم ... وقد فت بكل ذلك فى رسالتى الثانية التى قدمت للسرليون وموضوعها : هياتيا فى الأديين الفرنسى والإنجليزى .

(٢) قد شرحت فى رسالتى السابقة على ضوء موضوع هياتيا الاختلاف بين طبيعة الشعيين الإنجليزى والفرنسى فى أدبيهما

(٣) مثلى كنجسلى Ch. Kingsley الإنجليزى فى قصته الضخمة المسماة هيباشيا : Hipatia .

الفلسفة والعقل ، وانتصروا للفلسفة اليونانية والهندية ضد المسيحية . ومنهم من وقفوا موقف الحائر^(١) المتردد بين ما يتنازع العقل البشرى من تيارات وأفكار ، فتساءلوا عن صدق وإخلاص عن مصير البشرية بعد أن ضل جهدهم في التفكير . وهناك صفحات من أقوى ما كتب في الآداب العالمية ألفت في موضوع هيباتيا ، وبمناسبة إثارة هذه العضلات الفكرية فيه .

وقد رمى هؤلاء الكتاب جميعاً ، على اختلاف ميولهم ونزعاتهم ، إلى غاية واحدة : هي البحث عن طريق تحرير الإنسانية وسعادتها ، ونشر العدالة بين جميع أفرادها ، مما تهدف له دائماً ولا تصل إليه .

هذا ؛ وبعد أن يبنا أنواع هذه الشخصيات علينا أن نختم موضوعنا ببيان منهج الأدب المقارن في دراستها :

وكما يتضح من الأمثلة التي ذكرناها في دراسة مختلف الشخصيات ، قد تعدد نواحي المعنى الأدبي للشخصية على يد مختلف الكتاب ، بل قد تتضاد هذه المعاني وتتضارب ، تبعاً لتأويلات المؤلفين واتجاهاتهم وغاياتهم فيما يكتبون . ولتعدد معاني كل من هذه الشخصيات قد تبدو وحدة البحث مبتورة أمام من يتعرضون لبحث هذه الموضوعات . ذلك أن هيباتيا في قصة كنجسلي Ch-Kingsley مثلاً غيرها في مقالات فولتير Voltaire وديدرو Diderot أو في قصة مورييس ماجر M. Magre^(٢) . والتشابه ضئيل بين دون جوان في مسرحية موليير Molière ودون جوان في مسرحية بيرون Byron . ولهذا يجب أن يهتم الباحث بالصلة التاريخية بين مختلف الكتاب ، وبعلاقة التأثير

(١) من هؤلاء الفيلسوف والكتاب الفرنسي لويس مينار : Louis Menard

(٢) اسم قصته : « الفتاة يرسلا في الإسكندرية »

Presclla d'Alexandrie (1925)

والتأثر الأدبيين . ثم يجب ألا يغفل المعنى الرمزي للشخصية التي يعالجها . وقد يكون هذا المعنى الرمزي فلسفياً أو اجتماعياً أو دينياً . . . ولكنه في كل الأحوال لب الموضوع ، وروح الشخصية التي أحيها الكاتب بقلمه .

والذي لا مندوحة عنه هو أن الموضوع يجب أن يبحث أولاً في أصله ونشأته — وبخاصة إذا كان تاريخياً — وأن يوقف على الأسباب التي دفعت به في طريق الأدب . ثم يبحث من ناحية اتساعه وانتشاره في مختلف الآداب ، ثم من ناحية تطوره وتسلسله في مختلف العصور .

وينبغي ، في بيان مختلف التأويلات لنفس الموضوع ، ألا تهمل الإشارة إلى الموضوعات الأخرى التي تشبه ذلك الموضوع أو تتفق ومعناه الرمزي ؛ فمثلاً حين نعالج موضوع هيباتيا لا يصح أن تغفل موضوع بروميثيه *Promethée* ولا موضوع جوليان *Julien* وحين نبحث في شخصية فاوست *Faust* يجب أن لا ننسى شخصية مانفرد *Manfred* عند بيرون ، ولا مسرحية الكأس والشفاه *la coupe et les Lèvres* لألفريد دي موسيه *de Musset* وبهذا كله تتحقق الوحدة التي تجمع بين أطراف البحث المختلفة ، وتثير الجوانب الأدبية والاجتماعية والنفسية في الدراسة ، ويعود ذلك على الأدب وتاريخه بخير الفوائد .

وقد لا تتأثر الموضوعات المتشابهة كثيراً بعضها ببعض ، ولكنها تنبعث معاً عن حركة فكرية واحدة . وذلك كحركة الأفلاطونية الحديثة ، والتشيع للثقافة الملهينية في القرن التاسع عشر في أوروبا ، وما نتج عن ذلك من موجة فكر عامة ضد المسيحية ، ظهر أثرها في الأدب ، وفي تناول الموضوعات التي تخدم تلك الحركة ، كموضوع هيباتيا وفي موضوع فاوست وموضوع جوليان .

ولا تخفى أهمية البحث في هذا القسم من الأدب المقارن ، فإلى كشفه عن

اختلاف نواحي الكتاب النفسية والاجتماعية والفلسفية في معالجتهم لموضوع واحد وأمام تيار فكري واحد ، وإلى الخدمات التي يؤديها إلى التاريخ الأدبي بتوضيحه الصلات التي أثر بها الكتاب بعضهم في بعض — يرينا بوضوح التيارات الفكرية التي تتحكم في العصور المختلفة ، ويكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث ، وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو في مرآة شخصيات أسطورية ، بعد أن يسبغ عليهم من نفسه ، وينفخ فيهم من روحه ، ويقربهم من ذلك إلى نفوسنا ، فهو في الواقع يحياهم ولكنه يحيا بهم .

وقد كانت دراسة الشخصيات أول دراسات نشأت في الأدب المقارن . والبحوث فيها مستفيضة فيما يخص الآداب الأوروبية ، ولكنها لما تبدأ بعد في الأدب العربي ، على أنها فيه ذات أهمية خاصة ، في فتح ميادين جديدة تصل ثقافتنا بالآداب العالمية .

الفصل الرابع

تأثير كُتّاب أدب من الآداب في الآداب الأخرى

هنا ننتقل إلى ميدان آخر من ميادين الأدب المقارن هو ميدان المؤلفين وتأثيرهم على كُتّاب أو على بيئة أو جنس من البيئات والأجناس الأدبية في بلد آخر ، سواء أكان التأثير لكاتب واحد أو لمجموعة من الكُتّاب . وهذا المجال هو أقرب مجالات البحث إلى روح الأدب عامة . ذلك أننا كلما تناولنا في بحوثنا الكُتّاب وخصائصهم في إنتاجهم كنا في ميدان الأدب وفي مواطنه الصحيحة ، على حين نكون أقرب إلى ميدان الأفكار العامة أو الفلسفة منا إلى ميدان الأدب إذا رمينا إلى دراسة المعاني المجردة والكليات والأجناس الأدبية المتنوعة .

ويكفي لتوضيح ذلك أن نذكر أن للكُتّاب فردية يمتازون بها بعضهم عن بعض مهما انضموا تحت لواء أدبي واحد . وهذه الخصائص تجعل القواعد العامة الأدبية من باب التقريب والتنظير ، لا من باب التحديد العلمي المعزز بالنصوص التي هي مادة الأدب وروحه . ولذا يجب ألا يغيب عن الذهن في الدراسات الأدبية أنه لا بد من الرجوع إلى النصوص ومقارنتها ، بعد تحليلها تحليلاً وافياً ، حتى لا تصبح الدراسات غامضة عامة ، تحيد عن الدقة العلمية ، فتفقد معناها . فإذا أخذنا مثلاً في الأدب الفرنسي فيني (A. de Vigny) ، وهوجو (U. Hugo) ، وموسيه (A. de Musset) ، من المدرسة الرومانتيكية ؛ فما أبعد الفرق بينهم بالرغم من انتمائهم جميعاً إلى مدرسة أدبية واحدة . فعند فيني تشاؤم عميق . وسخرية مرّة من روح الدهاء ، وكبرياء الاستهتار أمام المآسى الاجتماعية . وله تفكير فلسفي لا يلتزم حدوداً . وأما هوجو فينبض حساسية ورقة ، ويؤمن على طريقته بالدين

ويدعو إليه في حدود فلسفته ، وأما موسيه فيقف بين بين ، فيبدو مرهف الحس رقيق الشعور في تشاؤم غير عميق وإلحاد غير معقد النواحي . فإذا ما انتقلنا إلى ميدان الأدب المقارن وجدنا البون كذلك شاسعاً بين هؤلاء جميعاً وبين بيرون Byron — وهو من نفس المدرسة — في دعوته للحرية الفكرية ، وفي سخريته للمرة بالعادات والتقاليد ؛ وفي استيحاءاته للشرق موطناً للذات وللأسرار العميقة .

فمن الخطأ، إذًا، في الدراسات الأدبية أن نبعد لحظة عن دراسة النصوص وعن دراسة الكتاب ، حتى حين نريد أن نستنتج قواعد عامة تخص الأجناس الأدبية والتيارات الفكرية مثلاً . ولهذا كان الباب الذي نحن بصدده ، وهو تأثير كاتب في كاتب أو في مجموعة من الكتاب ، أدخل في معنى الأدب عامة .

ومنهج الأدب المقارن في هذا الفرع منه ما يتعلق بالبحوث التمهيدية العامة ، ومنه ما يتعلق بمجالات الكتاب أو الآداب المؤثرة ، ومنه ما يتعلق بمجالات الكتاب أو الآداب المتأثرة ؛ ونوجز القول في كل منها :

١ — ونقطة البدء في البحث هي أن يؤخذ كاتب ما أو جماعة من الكتاب أو أدب أمة بأسره كمرکز إشعاع للتأثير : Transmetteur ثم يبحث عن صلتهم بكاتب أو بمذهب أدبي أو بأدب أمة بأسره كمرکز انعكاس للتأثير recepteur وقد لا يستغنى عن اعتبار كتاب آخرين وسطاء بين المجال الأول المؤثر والمجال الثاني المتأثر . وهؤلاء الوسطاء يلعبون دوراً هاماً في التأثير والتمهيد له بأفكارهم ونقدهم وأحياناً بذات أنفسهم .

وأول ما يلقت نظر الباحث ويدفعه إلى استطلاع معالم الصلات الأدبية هو التشابه في النصوص لكاتبين أو لعدة من الكتاب في آداب مختلفة تشابهاً يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتحديدتها . ويبحث أولاً في تاريخ تأليف نصين ، لمعرفة

إمكانية التبادل الزمنية بين المجالين . وقد يغنى عن كل ذلك نص واضح من المؤلف ، يعترف فيه أنه قلد أو تأثر أو أعجب بأفكار الكاتب الأجنبي . ويكون هذا الاعتراف مفتاح البحث للشر الأكد .

وإذا لم يكن هناك نص صريح كدليل على التأثر الأدبي ، وجب التثبت من معرفة قرائن أخرى لإثبات الصلات التاريخية بين الأدباء . فقد يكون التشابه بين النصين خادعاً ، فيظن أنه وليد التأثر الأدبي ، وما هو في الواقع إلا نتيجة للملاسات متشابهة أوحى بنفس المعاني للكاتبين بدون قيام صلة أدبية بينهما ، أو وليد حركة فكرية أو اجتماعية عامة بها اتحد اتجاه الكاتبين . بل قد يكون التشابه الأدبي نتيجة مصادفة ، أو من المواضيع المشتركة بين القرائح الإنسانية . وقد يكون من المهم تمييز الأسباب المختلفة التي أدت إلى هذا التشابه بين الكتاب في الآداب المختلفة ، غير أن الوقوف عند مجرد التشابه ، دون أن تكون هناك صلة تاريخية ، ليست له أهمية في الدراسات المقارنة ^(١) .

وبعد التأكد من قيام الصلات التاريخية بين الأدبين يجب أن يهتد الباحث بالدراسة مظاهرها التفصيلية ببحوث عامة تسبق التفاصيل المستفادة من النصوص . وموضوع هذه البحوث هو بيان العوامل التي أدت إلى تكوين الصلات بين الكاتبين أو بين الكتاب أو بين الآداب ، بحيث تحققت بفضلها تلك القرابة الأدبية ، وذلك اللقاح الفكري . ولا تنشأ في العادة صلات قوية بين الآداب إلا إذا سبقتها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب . وأما مثل واضح للصلات ذات الآثار البعيدة بين الأدبين الإيراني والعربي بعد الفتح الإسلامي . فقد كان الغزو العربي فاتحة تنافس بين الشعبين لعبت فيه العناصر الفارسية دورها . فقد خعد الفرس على الدولة الأموية لعصبيتها العربية ،

(١) راجع : P.V. Tieghe: *La Litt. Comp.*, p. 130.

وساعدوا على إسقاطها وعلى قيام الدولة الغبسية التي ظلوا فيها ذوي نفوذ كبير .
وما حديث أبي مسلم والبرامكة وهزيمة الأمين وقيام الدويلات الإيرانية إلا مظاهر
لذلك النفوذ السياسى الذى يطول بنا تفصيله .

ولا ننسى أن نشير عابرين إلى حركة الشعوبية مظهراً للتنافس بين الشعبين
فى النواحي الأدبية والفكرية واللغوية مع تعدد مظاهر هذا التنافس وعمق آثاره .
ودفعت كل تلك العلاقات الشعبين إلى التقارب ليتعرف كل منهما الآخر ،
فتعلم كثير من الفرس لغة العرب ، وتعلم بعض أدباء العرب لغة الفرس ، وبدأ
اللقاء الفكرى واضحاً بين الأديين وذافروع وثمار كثيرة . وكان التأثير العربى فى
الأدب الفارسمى الحديث أقوى من التأثير الإيرانى القديم فى الأدب العربى ؛
وما أردنا إلا ضرب مثل على العلاقات التى مهدت للتأثير الأدبى ، وكانت عاملاً
قوياً فى انتشاره .

وقد تكون العوامل التى ربطت بين أديين أو بين كاتبين هى مجرد وسطاء
مهدوا بكتابتهم للتعريف بالبلد أو بالأدب الذى يدعون إليه ، كما فعل كارليل
Carlyle فى تعريف الإنجليز بالأدب الألمانى ، وكما فعل فولتير فى الدعاية
لشكسبير ، وكما صنعت مدام دي ستال فى تعريف الفرنسيين بألمانيا وبالأدب
الألمانى^(١) .

والكتب من الرحالة عامل هام كذلك فى هذا النوع من التأثير . وقد
كانت إيطاليا كعبة الأدباء فى عصر النهضة ، وكان هذا سبباً فى تعريف أوروبا
بالأدب الإيطالى

ويدخل فى هذا عامل الكتاب الرحالة فيما تم من تأثير بين الأديين

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ١٢٤ — ١٢٦ .

العربي والفارسي ، فنشاط الرحلة بين البلدين بعد الفتح الإسلامي مضرب المثل .
وقد آتى ذلك كثيراً من الثمرات الأدبية . ويكفي أن نشير هنا إلى العتابي
التغلي الذي كان يرحل إلى إيران لكتابة نصوص أدبية إيرانية . وكذا سعدى
الكاتب والشاعر الفارسي الذي رحل كثيراً قبل أن يكتب ، وأودع مؤلفاته
الخالدة ثمرة تجاربه واطلاعه .

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى مسألة أخص ، وهي الطريقة التي وصلت
بها المعارف الأدبية إلى الأدب المتأثر ، وكيف عرفها ذلك الأدب : أعن طريق
الترجمة ، أم عن طريق الاطلاع عليها في نصوصها الأصلية ؟ وما نوع الترجمة
التي اطلع عليها ؟ أكانت وفية للنص أم تصرف فيها ؟ وما قيمة هذا التصرف ؟
وما مسلك الكاتب حياله ؟ ..

ومن المعلوم أن الكاتب لا يهضم إلا ما يتفق مع ميوله وآرائه ، ولكن
التأثير قد يكون قوياً فيغير هذه الميول ويحولها ، أو يخلق ميولاً أخرى لتخلفها ،
ويتوقف كل هذا على قوة المؤثرات ، وعلى البيئة الاجتماعية ، وعلى مطالب العصر
الذي عاش فيه الكاتب ، وعلى الدور الذي يلعبه النقد الأدبي في العصر من حيث
تنمية الاتجاهات والتيارات الجديدة ، ومن حيث الترويج للأدب المؤثر والترجمة
منه . وما مثل بودلير وترويجه لإدجار آلان بـ Poe E.A. بعيد ؛ وكذا مثل
ابن المقفع وترويجه للأدب الإيراني لدى العرب . ولذا يجب الاطلاع على آراء
النقاد ، وعلى المجلات والجرائد التي هي مظنة لوجود آرائهم ، وبها تكتشف
اتجاهات العصر ، وميول الكتاب الأدبية .

٢ — وإذا راعينا حالات الأدب المؤثر ، فقد قلنا إنه قد يكون كاتباً أو جملة
كتاب مشتركين في اتجاه واحد ، ومنتمين لمدرسة أدبية واحدة ، وقد يكونون
مختلفين . وقد يكون أدب أمة بأسره . ثم إن هؤلاء الكتاب قد يؤثرون

بأشخاصهم ، كما أثرت شخصية روسو Rousseau بصراحته وفصاحته ،
وحبه للإنسانية ودفاعه عن حقوق الإنسان ، وبشدة حساسيته واحتدام عواطفه ،
حتى صارت شخصيته مثلاً يحتذى في ذاته ويستشف من كتاباته . وقد صارت
شخصية روسو ذات شهرة واسعة في الآداب الأوربية ، وساعدت على الرواج
لتأثيره فيها^(١) . ومثلها شخصية فولتير Voltaire في سخريته وتهكمه — وكذا:
بيرون Byron الذي كان محل إعجاب بعض البيئات « بما يوحى به من مظهر
كأنه طريد السماء في الأرض ، ثم بعناده وقلقه الفكري ، وبتشاؤمه وبسخريته
اللاذعة »^(٢) .

وقد يكون تأثير الكاتب من جهة أخرى غير الشخصية . فتمحى في هذه
الحالة العناصر الفردية لتحل محلها الاتجاهات العامة من الأفكار والنواحي الفنية
والأجناس الأدبية ، ثم نواحي الصياغة والأسلوب . وهنا نضرب المثل برؤساء
المذاهب الأدبية مثل هو جو Hugo ، وزولا Zola^(٣) . ويلتحق بهم في نوع
تأثيرهم جوته Goethe وشكسبير Shakespeare ؛ وقد تأثرنا في أدبنا الحديث
أنواعاً من التأثير بهذه المذاهب أشرنا إليها في الفصول السابقة .

وقد يقتصر التأثير على المواقف الأدبية والموضوعات في جملتها . وذلك
كتأثير الأدب الأسباني في الأدب الفرنسي في العصر الكلاسيكي والعصر
الرومانتيكي . فقد أهدى الأدب الأسباني إلى الأدب الفرنسي موضوعات عامة ،
ومواقف أدبية تحتذى ، ولكن الأدباء الفرنسيين عالجوها بطريقتهم ، وأضافوا إليها

P.V. Tieghem: *La Litt. Comp.*, p. 138.

(١) راجع :

(٢) المرجع السابق ص ١٣٩ .

(٣) سنتحدث في المذاهب الأدبية في الفصل السادس من هذا الكتاب .

من ذات أنفسهم ما خرجوا به عن تفاصيل أصولها في الأدب الأسباني^(١) . وقد تجتمع لشخصية ما مظاهر كثيرة من التأثير في فترة واحدة أو على فترات متعاقبة ، كما هي الحال عند شكسبير وعند بيرون مثلاً ، فقد أثر الأول بموضوعات مسرحياته أولاً ، ثم بنواحيه الفنية لدى المدرسة الرومانتيكية الفرنسية^(٢) ، وأثر الثاني — بشخصه وبمسرحياته وآرائه — في الأدباء الفرنسيين من أهل هذه المدرسة أيضاً^(٣) . وقد أثرت المواقف العامة المسرحية والشعرية في كتابنا المحدثين صنوفاً من التأثير مثلنا لها في الفصل السابق .

٣ — ونكتفي هنا بتلك الأمثلة لكي نشرح الآن موجزين الحالات المختلفة التي يتعرض لها الباحث في دراسته للأدب المتأثر كما شرحناها سابقاً في الأدب المؤثر .

وقد قلنا إن نقطة البدء هي التشابه في نصين لكاتبين مختلفين تشابهها لا يحتمل أن يكون سببه غير التأثير واللقاح الفكري نتيجة لتبادل الصلات التاريخية . ونقصد هنا التشابه بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حد الأفكار الجزئية أو المحاكاة المباشرة . فقد لا يهتم الكاتب الذي خضع للتأثير بمحاكاة أفكار سابق له محاكاة مباشرة ، بل يستفيد من الأثر الأدبي الذي أعجب به ويستلهم روحه في مؤلفاته . وتلك الروح تتراءى في الطابع العام الذي يصبغ به فكرته . وقد ينعكس ذلك في مرآة شعره أو في نوع الموضوعات التي يعالجها . ومثل ذلك بودلير في تأثره بالكاتب الأمريكي إدجار پو E.A. Poe ؛ فإن الذي يريد أن يحدد التأثير والتأثر بينهما لا يبحث عنه في تفاصيل الأفكار ، ولكن

(١) . راجع : P.V. Tieghem, *op. cit.*, p. 40.

(٢) المرجع السابق ص ١٤١ .

(٣) هذا ما يفصله استيف في كتابه : « تأثير بيرون في المدرسة الرومانتيكية الفرنسية : E. Estève: *Byron et le Romantisme Français*.

في الاتجاهات ونوع الخيال بصفة عامة . ويستعان في ذلك بمقالات النقد لدى هذين المؤلفين وتطبيق مبادئها على مؤلفاتهما ، لكي يستطاع بعد ذلك الوصول إلى القواعد العامة للصلات الفكرية والأدبية بينهما .

ومن الواضح أن التأثير قد يكون في الجنس الأدبي أو في الأفكار والإحساسات ، أو في الناحية الفنية في الصياغة والأسلوب ، أو في استعارة شخصية واحدة من مسرحية اشتهر مؤلفها باختراع تلك الشخصية ، كشخصية السيد وخادمه المستعارة في الأدب الفرنسي (كما في بون مارشيه مثلاً) عن سرقانتس الأسباني في قصته المسماة : دون كيخوته . ولا يصح أن تصرفنا أقوال كاتب وتصريحاته عن أن ننقدها لنرى مدى صدقها في ملكة خيال الكاتب الذي يمكن أن يكون قد تأثر به . فقد نقد فولتير شكسبير نقداً قاسياً ، وعرفه بأنه عبقرى ولكن ليس عنده مثقال ذرة من الذوق^(١) ، وبالرغم من ذلك النقد نراه قد تأثر به ، مثلاً في اهتمامه بالناحية التاريخية في مسرحياته ، وفي استعاراته منه للمواقف التي يتبادل فيها أبطاله ضربات الخنجر ، ويادخله في مسرحياته للأشباح^(٢) ، على مثال شكسبير . وقد حذر عبد الرحمن الجامي من قراءة الفلسفة اليونانية ، في حين تأثر هو بها تأثراً عميقاً^(٣) .

إذن فالأدب المقارن يهتم بدراسة الصلة بين الكتاب أياً كان مظهرها ، سواء كانت بالترجمة — وقد سبق أن بينا أهميتها — أم بالتقليد — وهو أدنى مرتبة من التأليف — أم بإنتاج شخصي تظهر فيه ألوان التأثير من خضوع للكاتب المؤثر ، أو تمحوير بما يتفق وذوق الكاتب ، أو ميول العصر ، أو من تمرد عليه ومقاومة له^(٤) .

(١) راجع هذا الكتاب ص ١٢٤ — ١٢٥ .

(٢) راجع Guyard, op. cit., p. 71 وكذا هذا الكتاب ص ٢٦٩ — ٢٧٠ .

(٣) انظر ترجمتي لقصة ليلي والمجنون الفارسية لعبد الرحمن الجامي ، الفصل الأخير .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ١١٨ — ١٢٠ ، ١٢٢ — ١٢٣ ، والفصلين الثاني والثالث .

بعد أن فرغنا من بيان المنهج العام للأدب المقارن في نوع هذه الدراسات ،
يجمل بنا أن نذكر أمثلة فيها شيء من التفصيل ليقف القارئ على تحديد بعض
اتجاهات الأدب المقارن :

وفي عالم الأدب الغربي كثرت بحوث الكتاب في هذا الباب ، حتى إنه
ليضيق المجال هنا عن سرد أسماء الكتب وباحثيها في هذا الفرع من الأدب
المقارن^(١) . ولكن مثل هذه البحوث فيما يخص الأدب العربي لما تكبد تبدأ .
وحسبنا أن نذكر فيما يخص الأدب العربي والفارسي أمثلة عامة يمكن أن تكون
مجالاً للدارسين . وسنختتم بتلخيص موجز كل الإيجاز لتأثير جوته في الأدبين
الفرنسي والإنجليزي . وقد لقي كثير من كتاب العرب حظاً كبيراً لدى أدباء
الفرس ، فتأثر هؤلاء بهم تأثراً عميقاً . ولكن هذا التأثير كان في صورة اتجاه
عام أدبي أوفني ، لا صورة فلسفة خاصة أو تيار فكري . فنجد أن عبد الحميد
الكاتب ومن تبعه في الرسائل والإطناب فيها وصياغتها الفنية ، قد أثروا بهذا
الجنس الأدبي في الأدب الفارسي ، وظهرت آثار ذلك التأثير واضحة كل الوضوح
فيما بقي لنا من رسائل فارسية ، سواء أكانت هذه الرسائل من قبيل الرسائل
الرسمية في الدواوين وبين الملوك ، أم من قبيل الرسائل الخاصة . وأوضح مثل لذلك
ما حواه من رسائل كتاب « التوسل إلى التوسل » الذي جمعه وألفه بهاء الدين
محمد البغدادي حوالي منتصف القرن الثاني عشر الميلادي .

ومثل آخر تأثير الهمداني والحريري في القاضي حميد الدين البلخي . وهنا
أيضاً ظهر التأثير العربي في مظهر جنس أدبي هو جنس المقامات بكل مميزاته
العربية . فقد هذا الكاتب الفارسي حدوسا بقيقه في هذا الباب . حتى ليكن أن

(١) راجع : Guyard, *op. cit.*, chap. 5 وكذا P.V. Tieghem, *op. cit.*,
Part. 2, chap. 5.

نعد تأثيره بهما من باب التقليد الذى لا جديد يذكر فيه^(١) .

ونحتم بمثال يتبين به كيف تتنوع ألوان التأثير الأدبى لكتاب واحد تبعاً لاختلاف العصور ، ولتعدد اتجاهات الكتاب وتأويلاتهم . وهذا المثال هو :

تأثير جوته Goethe^(٢) فى الأدب الفرنسى والأدب الإنجليزى والأدب

العربى :

ظهر أول تأثير لجوته فى هذين الأديبن بظهور كتابه *Werther* (١٧٧٤) وقد ترجمت هذه القصة إلى الفرنسية عام ١٧٧٦ ، وإلى الإنجليزية عام ١٧٧٩ ، واستقبلت فيهما استقبالا طيباً ، وتعددت تراجمها . وكان لنجاحها أكبر تأثير فيما انتشر فى ذلك العهد عند الرومانتيكية مما كانوا يسمونه « داء العصر » *Le mal du siècle* — وهو ما كان شائعاً من القلق الفكرى ، ومن ضيق النفس بمتاعب الحياة وشرورها . وظهر أثر ذلك فى الأدب الفرنسى فى مثل شخصية رينيه René عند شاتوبريان ، وفى مسرحية شاترتون Chatterton لألفريد دى فيني A. de Vigny وفى الأدب الإنجليزى فى كثير من مؤلفات بيرون Byron وفى أشعار شيللى Shellez ، وقد طغى تأثير بيرون وشيللى فى إنجلترا حتى نسى بهما تأثير جوته نفسه .

وبينما كان الفرنسيون يستطلعون النواحي الفنية والأدبية لجوته ، إذا كارليل Carlyle يطلع على قومه بزعم جديد ، ويمجد من فصاحته فى أسلوبه ما يسند به هذا الزعم . وهو أن نجوته حكيم يدعو إلى الخلق القويم والمثابرة فى خدمة الحق

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢١١ — ٢١٥ .

(٢) ذكرت هذا المثال لتنوع دلالاته ، هذا إلى أن جوته ليس بغريب على القارىء العربى ، بعد أن ترجم له الدكتور عبد الرحمن بدوى ديوانه الغربى — الشرقى ، والأستاذ الزيات آلام قرتر ، والدكتور محمد عوض محمد مسرحية فاوست .

وأداء الواجب . وظلت الناحية الخلقية من جوته هي التي يراها الأدباء من الإنجليز، مدة نصف قرن ، تبعاً لزعم كارليل ، وأوحت لهؤلاء الأدباء بكثير من القصص التربوية والخلقية والدينية^(١) . فقد رفع كارليل جوته إلى مرتبة الملهمين ، بل إلى مرتبة الموحى إليهم ، ووضعه في صف الأبطال المدافعين عن الخلق والدين . وبذا ظل مجهولاً لدى الإنجليز جوانب السخرية والدعابة للاستمتاع بالملذات عند جوته ، وكذا جانب التجديف والإلحاد^(٢) .

وظلت فرنسا تهتم أولاً بالناحية الأدبية من مسرحية فاوست Faust التي ترجمت إلى الفرنسية عام ١٨٢٨ ، ونسج الكتاب الفرنسيون على منوالها في تأليف مناظر مسرحية غنائية ، مثل فاوست ومرجريت لشارل جونو Ch. Gounod ، ومثل لعنة فاوست تأليف برليوز Berlioz .

فلم يلتفت الفرنسيون ، أول معرفتهم بجوته ، إلى الناحية الفلسفية في مؤلفاته ؛ ولكن سرعان ما تنبهوا إليها ، فأصبح فاوست رمز الشخصية الرومانتيكية ، لا في حرصها على حل معضلات هذا العالم فحسب ، بل وفي تطلعها إلى عالم خير من الذي نحن فيه ، حيث ترتوى بالمعرفة غرائز الإنسان وتسمو عواطفه ، فيزهد في الملذات وفي دواعي الهوى ، ويرقى إلى الكمال . كما أن الشيطان يمثل في مسرحية فاوست عنصر الشر تمثيلاً فلسفياً ، فيه من الحرية الفنية ما أوحى إلى كثير بالتخلص من قيود الكلاسيكية .

وقد رأى أصحاب نظرية الفن للفن في جوته الفنان المثالي ، فقد رمى تيوفيل جوتييه Th. Gautier مثلاً إلى تقليده في مجموعة أشعاره : إيمو وكاميه Emaux et Camée ؛ ثم تعمق في ناحيته الفلسفية أصحاب المدرسة البارناسية ومن

(١) انظر هذا الكتاب ص ٩ — ١٠ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٠ — ١٢ .

لف لفهم ، ممن رأوا في جوته داعية للفلسفة الهيكلية ، ومن هؤلاء لو كنت
دي ليل Leconte de Lisle وأنتول فرانس A. France^(١) .

وآخر مرحلة أثر فيها جوته في الأدب الفرنسي كان تأثيره بحياته وشخصيته ،
لا بمؤلفاته وأفكاره . ففي أشعاره ومسرحياته مأخذ ونقص إذا اعتبرت في
نفسها ، ولكنها إذا وضعت موضعها من حياة مؤلفها فإنها تمثل ألواناً طيبة من
تلك الحياة الغنية الزاخرة ، وتؤلف بهذا الاعتبار مجموعاً متناسقاً حياً لا مأخذ عليه .
وقد أثر بهذا المعنى في كثير من كتاب فرنسا . وهذا ما يشرح كلمة أندريه جيد :
A. Gide « إن جوته يرتفع فوق أنقاض نفسه . فكل ذرة تسقط منه تقع
مستقيمة تحت قدميه لتشكل مكانها في قاعدة تمثاله الخالد »^(٢) .

هذه هي وجوه التأثير المختلفة التي أثر بها جوته في الأدب الإنجليزي والأدب
الفرنسي في مختلف الفترات ، حتى يشبه جوته بمنار ذي وجوه مختلفة ، يدور
بطيئاً مع الزمن ، ويرى الناس منه في كل فترة وجهة واحدة جديدة فيعتدون بها^(٣) .
هذا ويمثل جوته النزعة الرومانتيكية في مناصرة القلب على العقل ، وقد
ترأت هذه النزعة في أدبنا الحديث . هذا إلى تأثيره في النواحي الفنية في المواقف
المسرحية التي ترأت في بعض مسرحيات الأستاذ توفيق الحكيم .
وقد سبق أن شرحنا وجوه هذا التأثير في هذا الكتاب^(٤) .

(١) انظر : R. de Litt. Comparée, 1949, p. 194.

(٢) راجع : Goethe: *Théâtre complet*, préface de Gide, p. 12.

(٣) وقد ألفت في تأثير جوته في الأدبين الفرنسي والإنجليزي مؤلفات كثيرة تذكر منها
عدا ما سبق هذين الكتابين : F. Baldensperger: *Goethe en France* . وكذا :
J. Marie-Carré: *Goethe en Angleterre*.

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٢٧٠ — ٢٧٢ ، ٢٩٣ — ٢٩٤ .

الفصل الخامس

دراسات المصادر

نأخذ في هذا الفصل عكس الاتجاه الذي تبعناه في الفصل السابق . فقد كان المؤلف في ذلك الفصل موضع الدراسة بوصفه مركز الإشعاع في التأثير الأدبي ، يدرس هو أولاً كي يبحث عن المواطن التي تقبلت قبولاً حسناً أو غير حسن مثل ذلك التأثير . أما الآن فنبدأ بالكاتب أو بمؤلفاته كلها أو بعضها أو بالآداب المتأثرة ، لنبحث عن مدى تأثيرها بالكاتب أو الآداب الأخرى ؛ وبعبارة أخرى لنرد ما استطاع رده من الأفكار والصور الفنية إلى منابعها من الآداب الأجنبية .

ومن ثمرات التقدم الحديث — وبخاصة في الناحية الفكرية — أنه قد أصبح زعماً باطلا القول بانطواء أدب ما — مهما عظم — على نفسه ، وباستغنائها بقرائح ذويه عن استعارة الأفكار والآراء والصور والأجناس الأدبية من الآداب الأخرى ؛ كما أصبح من البدهيات أن الآثار الأدبية ذات الشأن لها أصولها في إنتاج السابقين أو المعاصرين ، كما أن لها صداها في حياة الأمم وفي قرائح المفكرين . وآية ذلك أن أبناء الآداب الكبرى — كالفرنسيين مثلاً — يبحثون ويمعنون في البحث . ليكتشفوا الموارد الأجنبية التي تغذى بها أدبهم ؛ ولا يقتصرون في ذلك على بحثهم في الآداب القديمة اللاتينية واليونانية أو في الآداب الأوربية الحديثة ، بل يتجاوزون ذلك إلى البحث في الآداب الأخرى كالآداب الشرقية من هندية وفارسية وعربية ...

والمقصود هنا دراسة نواحي الشخصية للكاتب أو للآداب المتأثر ، واكتشاف

عناصر مقوماته ، وعوامل تكوينه . فإذا تمت الدراسات لمجموعة كتاب أدب ما على هذا النحو ، ساعد ذلك على فهم أدب وطني بأوجه ، ومدى امتداده في الآداب قديمها وحديثها ، قريبة من الوطن أو بعيدة منه .

وقد كان هذا النوع من البحث شغلا شاغلا لمؤرخي الآداب الغربية قبل أن يوجد الأدب المقارن . فقد ولع هؤلاء المؤرخون بالبحث عن مصادر للكتاب الذين يؤرخون لهم ، لا في الموضوعات والأفكار العامة فحسب ، ولكن في الأفكار التفصيلية أيضاً . وقد بالغوا — والحق يقال — في ذلك مبالغة جرت عليهم كثيراً من الاعتراضات . فقد عيب عليهم أنهم يمحون شخصية الكاتب ، وأنهم يتصيدون تصيداً ما إليه يرجعون أفكاره دون أن تقوم على ذلك قرائن قوية ، وأنهم يقفون عند حدود الموازنة بين النصوص دون أن يرجعوا ذلك إلى قواعد عامة ، أو إلى عوامل اجتماعية مساعدة . فإذا نظمت الدراسات في هذا الباب ، وطهرت من تلك الشوائب ، فإنها — كما قلنا — جزء هام دراسات الأدب المقارن ، ومن أغنى مناطقه ببحوث كتاب الغرب . وعلينا ، في هذا الفصل ، أن نبين معاني المصادر ، ثم طرق البحوث فيها ، مع التمثيل لكل منها بأمثلة من الآداب الشرقية والغربية .

(١) ويجب أن تفهم المصادر هنا بمعنى أوسع مما اعتيد إطلاقها عليه ، فهي تشمل كل العناصر الأجنبية التي تعاظدت على تكوين الكاتب ، وهي ثلاثة أنواع :

١ — فمنها ما انطبع في خيال الكاتب نتيجة لما رأى في أسفاره من مناظر طبيعية ، وآثار فنية ، وعادات وتقاليد قومية . وتلعب الأسفار في ذلك دوراً كبيراً ، وتنعكس صورها المختلفة فيما تنتج القرائح من نتاج أدبي تبدو فيه تلك الآثار واضحة .

ومن ذلك وصف شعراء العرب للبلاد الباردة في إيران ، بعد أن رحلوا إليها وعرفوها عقب الفتح العربي . ونرى في تلك الأشعار مناظر الثلوج وقد سدت الأبواب وغطت البيوت ، ووصف أمطار الثلوج وكيف يحيا بها المملقون حياة الضنك والبؤس ، مع وصف عادات أهلها وتقاليدهم ما بين مادح وقادح . ومن ذلك قول أعرابي ذكر بلاده على مرأى همدان :

وكيف أجيب داعيكم ، ودوني جبال الثلج مشرقة الزعانف
بلاد شكلها من غير شكل وألسنها مخالفة لسانى
وأسماء النساء بها زنان^(١) وأقرب بالزنان من الزواني^(٢)
ثم قول شاعراً آخر في ذم همدان أيضاً :

قد آن من همدان السير فانطلق وارحل على شعث شمل غير متفق
... أرض يعذب أهلها ثمانية من الشهور كما عذبت بالدهق
فإن رضيت بثلث العين فارض به على شرائط من يقنع بها يبق
المملقون بها سبحان ربهم^٣ ماذا يقاسون طول الليل من أرق
تنسد أبوابهم بالثلج فهو لهم دون الرتاج رتاج غير منطبق
حتى إذا استحكمت برداً غدا طبق^٤ من الضباب الذى أوفى على طبق
ينهل منها عليهم دائماً ديماً بالزهرير عذاباً صب من أفق
فويل من كان في حيطانه قصر^٥ ولم يحصن رتاج الباب بالغسلق^(٦)
والناس بيض اللحى تهى أنوفهم فوق الشوارب كالمصدوم ذى البلق

(١) ابن الفقيه (أبو بكر أحمد بن محمد الهمداني) : مختصر كتاب البلدان ، ليدن ، ١٣٠٢ ص ٢٣١ — زن بالفارسية : امرأة ، وجمعها زنان .

(٢) الدهق خشبتان يغمريهما الساق للتعذيب أو هو التعذيب — ومق كورث : أحب — الغلق بالتحريك : المغلاق — المرجع السابق ص ٢٣١ — ٢٣٢ وانظر أمثلة أخرى في وصفه لصنهان ص ٢٦٨ — ٢٧٣ في نفس المرجع .

ولنا مثل آخر في شاعرنا أحمد شوقي ، بعد سفره لأسبانيا ، فقد كان لما رأى بها من آثار ولما اطلع عليه فيها من عادات وأخلاق أترقوى في إنتاجه الأدبي في شعره ونثره ، لا نطيل الآن بذكره .

وفي الآداب الغربية يكفي أن نشير إلى قصص شاتوبريان بعد سفره إلى أمريكا ورؤيته حياة سكانها الفطريين ، وتقاليد الهنود الوطنية ، وإلى مدام دي ستال بعد سفرها إلى ألمانيا ، ومخالطتها لأهلها ، وتعرفها على مفكراتها .

ولا يفوتنا أن ننوه هنا بتأثير مصر في الأدباء الفرنسيين في العصر الرومانتيكي ، فقد أثرت فيهم بمنظرها وآثارها ، وبعادات قومها وأعيادهم . وانعكس كل ذلك إما بطريق مباشر على الإنتاج الأدبي لمثل جيرار دي نerval G. de Nerval وتيوفيل جوتييه Théophile Gautier وفلووير Flaubert الذين كان وصفهم لمصر صورة صادقة لها في عصرهم ؛ وإما بطريق غير مباشر كما هي حالة فلوير ؛ فقد أتته أثناء رحلته بمصر فكرة قصته الخالدة : مدام بوفاري Madame Bovary التي تدور حوادثها في فرنسا . وقد أخذ اسم هذه القصة من اسم صاحب الفندق الذي نزل به بالقاهرة ، فقد كان اسمه بوفاريه Bouvaret^(١) . على أن الجوال الذي يسود قصته الأخرى المسماة : سالامبو Salambo يظهر عليه الطابع المصري ، بالرغم من أن حوادثها تجري في تونس . وإليك مثلاً من هذه القصة تنعكس فيه ذكرى فلوير للرياح الخمسينية التي شاهدها في مصر : « وفجأة فقدت الشمس أشعتها . وبدت مياه البحر والخليج راكدة كأنها من رصاص مذاب . واعترض الأفق سحب أسمر عمودي من غبار ظل متحركاً . وانحنت أشجار النخيل . واحتجبت السماء . وثارَت الحصىات تضرب أعجاز الركائب ... » وكذا ما أفاض

(١) راجع : M. J. M. Carré: *Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte*, Vo. II, p. 99-100.

في وصفه في تلك القصة من الآثار والمعابد وحجراتها ورسومها ... لم يكن إلا صدى لما رأى من آثار مصر ، وبخاصة في وادي الملوك . بل إنه رسم ما رأى في مصر حين وصف الملابس والحلي وبخاصة ملابس النساء الطويلة السوداء وما كان بعضهن يتحلين به من أقراط في أنوفهن ، وما كان منتشرأ استعماله من الأحجية وأنواع الطيب والمواقد^(١) .

٢ — على أن مصادر الكاتب لا تقتصر على ما أفاد في أسفاره ، بل قد ترجع كذلك إلى مخالطته للبيئات والنوادي التي تهتمهم بالثقافات الأدبية العالمية في أرجاء وطنه نفسه . ونجد مثلاً لذلك الكاتب الفرنسي مورييس ما جر Maurice Magre المتوفى عام ١٩٤٢ ، فقد كان لاختلاطه بنادي مدام أني بيزانت Annie Besant أكبر تأثير في توجيهه وجهة الثقافة الهندية وتشبعه بها ودفاعه عنها ؛ إذ كان ذلك النادي مركزاً هاماً لتلك العناية ، ومن أكبر من كانوا يغشونه الداعية الهندى بلافاسكى Blavatsky . وقد تأثر به الكاتب الفرنسي ، فاعتنق آراءه الدينية من مذهب التناسخ وما تبغه من الفرق بال مخلوقات كلها من إنسان وحيوان . وكانت هذه الآراء الفلسفية محور تفكيره الديني والاجتماعي ، كما يتضح ذلك بالاطلاع على مؤلفاته النظرية ودواوينه الشعرية وقصصه ، ومنها القصة التاريخية التي تدور حوادثها في الإسكندرية في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الميلاديين ، وعنوانها : قصة الفتاة برسيلاتا^(٢) Le Roman de Priscilla . ومثل آخر في أبي المعالي نصر الله الذي شجعتة النوادي الأدبية في إيران على ترجمة كلية ودمنة من العربية إلى الفارسية مع صبغها بالطابع الفني العربي .

(١) نفس المرجع السابق ص ١٢٣ — ١٢٧ .

(٢) وقد أوضحت هذا في رسالتي الثانية للدكتوراه :

Hypathie dans la Litt. Française et Anglaise.

ويلحق بهذا النوع من المصادر تأثير الأصدقاء من الأجانب في الكاتب ، إما بالمراسلة وإما بالمحادثة الشفوية . وتحديد هذا النوع من التأثير صعب للنال من الناحية العلمية ، ولكن الإشارة إليه أو الإلمام به مما يحدد نواحي شخصية الكاتب ويساعد على تعرف تكوينه الأدبي والفني على وجه ما . وقد ضرب بعض الكتاب مثلاً لذلك بالشاعر لامارتين Lamartine وتأثره بالفيلسوف إكستين Eckstein عميد الدعوة إلى الثقافة الهندية في عصره ، ولم يدري بينه وبين لامارتين إلا محادثات شفوية ، يستطيع التعرف على آثارها فيما كتب لامارتين بعد مقابلاته لذلك الداعية ، ليوضح فيه ما يمت بصلة إلى تلك الثقافة التي ذاع صيتها في فرنسا في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين ، والتي وجدت صداها لدى كثير من الشعراء مثل هوجو V. Hugo وفيني A. de Vigny وكان عمادها ما قام به العلماء والمستشرقون من تأسيس مراكز لتلك الثقافة في الجامعات وبعض المعاهد هناك ، فتهيأ بكل ذلك جو ملائم لتأثيرها الأدبي نكتفي هنا بالإشارة إليه^(١) .

ومما يلتحق بهذا النوع من المصادر كذلك انتشار تقاليد أدبية خاصة في أدب ما ، ثم انتقالها إلى أدباء أمة أخرى . فقد شاع مثلاً في الأدب الإنجليزي وصف نوع من السكبرياء والاعتداد بالنفس وحب للظهور لدى جماعة من الأغنياء الذين يتخذون من هذه الصفات وسيلة للقيام بمغامرات عاطفية مع النساء . وهذا ما يقال له : Le dandysme . ولا تتوفر هذه الصفات إلا لطبقة الأغنياء المترفين الذين يبحثون عن مجال يظهر فيه عجبهم واعتدادهم . ويبدو هذا الاعتداد فيما يقومون به في المجتمعات وأمام ذوات المكانة من السيدات من أعمال تظهر فيها

Guyard: *La Litt. Comp.*, p. 80.

L. Renou: *Les Littératures des Indes*, p. 117-120.

(١) انظر :

وانظر كذلك :

البطولة أو الطابع الشخصي، كأنواع الرياضة الخطرة ، وكالتأنيق في الهندام ، والتفنن في التطرف . ولا يظهر هذا النوع من الناس إلا في عهود الانتقال التي لا تسيطر عليها ديموقراطية كاملة ، في حين تبدو الأرستقراطية فيها مرزلة القواعد محقورة . فهم يمثلون آخر مظهر من مظاهر البطولة الأرستقراطية في عهد انحلالها . وما أشبههم « بشمس غاربة ، أو بكوكب يهوى للغيب ، كلاهما يبدو جليل المظهر ولكن لا حرارة فيه ، فهو يوحى أول ما يوحى بالأسى^(١) » . وقد انتشر وصف هذا الصنف الاجتماعي من الناس في الأدب الإنجليزي ، ثم ظهر أثره في الأدب الفرنسي ، في بعض أشخاص قصص بلزاك Balzac وقصص كوستين A. de Custine مثلاً^(٢) .

ومن هذا النوع من المصادر أيضاً ما يتناقل شفويّاً وعلى سبيل الصدفة ، فيؤثر في إنتاج كتاب بلد ما ، ويوحى إليهم في مؤلفاتهم بالكثير، مثل الاستماع إلى أغان شعبية لأمة ما ، أو إلى أناشيد لشعوب فطرية ، أو إلى قصص تنوقلت عن طريق الرواية فوصلت إلى أسماع أدباء في أم أخرى . ومن ذلك ما يقرره جاستون پارى Gaston Paris من أن بعض القصص الشرقية التي أثرت في الحكايات الصغيرة الشعرية في العصور الوسطى ، انتقلت إلى أم الغرب عن طرق مختلفة ، منها طريق المسافرين ومحادثتهم مع الشرقيين أثناء الحروب الصليبية^(٣) .

٣ — والنوع الأخير من المصادر هو المصادر المكتوبة ، وهي ما ينصرف

(١) و (٢) راجع: Baudelaire: *Oeuvres Complètes*, éd. de la Pléiade: Vol. 2, p. 249-253.

هذا وبودلير هو خير من كتب عن هذا التقليد الأدبي المسمى dandysme وراجع كذلك Guyard: *Litt. Comp.*, p. 31 .

(٣) انظر: Gaston Paris: *La Poésie du Moyen-Age*, p. 75-108 .

وكذلك هذا الكتاب ص ٥٩ — ٦٤ .

إليه المعنى بصفة عامة حين يطلق اسم المصادر ، وهي أسهل أقسام المصادر دراسة وأيسرها تحديداً . إذ مظنة البرهنة عليها الكتابة ، وحجتها — متى وجدت — لا تدفع . ونكرر هنا ما قلناه مراراً من أنه لا تكفى المشابهة بين النصوص ، بل لا بد أن توجد مع ذلك دلائل التأثير الأدبي ، ثم لا بد من شرح الأحوال الأدبية والاجتماعية التي تم فيها التأثير . فلا بد من درس حياة الكاتب والبيئة الاجتماعية التي نشأ فيها ، لتشرح على ضوء ذلك ثقافته وميوله نحو بلد ما ، أو نحو أدب ما . وقد قررنا من قبل أنه لا عيب في تأثر كاتب بكاتب آخر . فإن الاختراع في الأدب بمعنى الخلق من جديد جدة مطلقة أمر عسير بل متعذر . ذلك لأن الكاتب حين يعمل فكره ، وتجييش عواطفه لتتوالد أفكاره يعود — لكي ينتج — إلى ذاكرته فيستوحىها . وما الذاكرة إلا وليدة التجربة والمشاهدة والاطلاعات المختلفة . وبمقدار حسن هضمه لما اطلع عليه ، وإخراجه له إخراجاً يظهر له طابعه ، تكون قيمة إنتاجه الأدبي . وما أشبه الكاتب بالنحلة ، تقع على مختلف الأزهار ، وتمتص أنواع الرحيق ، وتأكل من كل الثمرات ، ثم يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه . وهذا هو العنصر الذاتي للكاتب في اختراعه .

والأدب المقارن بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته في مطالعاته وفي ألوان ثقافته من مختلف الآداب . بل غايته من كل ذلك أن يتعرف إلى روح الكاتب ، وينفذ إلى تلك الروح من خلال الثقافات التي هضمها الكاتب وأخرجها للناس خلقاً جديداً . وقد أتى يوماً إلى جوته Goethe صديقه وسكرتيه إكرمان Eckerman ليهنئته بصدور طبعة جديدة لمؤلفاته كاملة . فنظر جوته إلى أجزاء كتبه مرصوفاً بعضها فوق بعض وأخذ يشرح لإكرمان كيف زحرت مؤلفاته بما اقتبسه من الإغريق والإنجليز

والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله « كل هذا موقع عليه باسم جوته »^(١) . هذا موجز معاني المصادر في الدراسات المقارنة . وننتقل الآن إلى بيان طرق البحوث فيها .

ب — وتعدد أنواع البحث في المصادر على حسب موضوعاتها .

(١) فقد يقصد إلى البحث عن مصادر مؤلف واحد من مؤلفات كاتب ما .

وفي هذه الحالة ربما يكون الكاتب قد استعار من أدب آخر موضوع الكتاب ، أو بعض المواقف الخاصة فيه ، أو بعض الأفكار والتعبيرات . أما عن الموضوع فيغلب أن يستعار في باب القصص وفي المسرحيات ، وقد استعار الأدب الفرنسي الكلاسيكي أكثر موضوعاته المسرحية والقصصية إما من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، وإما من الأدب الأسباني ، ومع ذلك قد صبغها الأدباء الفرنسيون بصبغتهم وظهر بها طابعهم الخاص ، وقد سبق أن بينا كيف أفاد كبار كتابنا — مثل الأستاذ الدكتور طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم — من آداب الغرب قصصه ومسرحياته ، وظهرت أصالتهم إلى جانب تأثرهم ؛ بل ظهرت تلك الأصالة بفضل تأثرهم^(٢)

وقد يكون موضوع الكاتب جديداً ، ولكن لا يستغنى فيه عن أن يستعير بعض المواقف أو بعض الأفكار الخاصة والتفصيلات من أدب آخر . وقد يدهش القارئ إذ يرى أحياناً البعد شامعاً بين الكاتب والأدب الذي اقتبس منه في الزمن والبلد والموضوع . فقد اقتبس الكاتب الرمزي البلجيكي « مترلنك » في مسرحيته التي ظهرت عام ١٨٩٢ واسمها « پلياس ومليزاند » من الشاعر

(١) راجع : R. de Littérature Comparée, Juil.-Sept. 1948, p. 418.

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٢١٠ — ٢١١ ، ٢٧٣ — ٢٧٤ ، ٢٨٣ — ٢٨٦ ،

الفارسي الفردوسي في الشاهنامه التي يرجع تأليفها إلى أواخر القرن العاشر وأوائل
الحادي عشر الميلاديين .

ولنعرض هنا موجزين من الشاهنامه للموقفين اللذين استعارهما الكاتب
البلجيكي لمسرحيته . ففي الموقف الأول يذكر الفردوسي كيف بكر القائد طوس
مرحاً إلى الصيد على صياح الديكة في جمع من رفقته . فلما توغلوا في الغابة
بصروا بفتاة فاتنة الخدين رائعة الجمال ، في طلعة كالبدر ، وقامة كشجرة السرو .
فتوجه إليها طوس سائلاً : « أنت يا ذات الطلعة الفاتنة ، لماذا جئت إلى هذه
الغابة ؟ فأجابت : قد ضربني البارحة أبي ، فهربت هائمة على وجهي . كان قد عاد
ثملاً في جنح الظلام من حفلة عرس ، فما إن رآني حتى علاه الغضب ، فأخرج
خنجرأ ماضياً يريد به أن يفرق رأسي من الجسد .. » . ثم تشرح كيف هربت
بمال كثير وبتاج من ذهب أخذه منها الحرس بعد أن ضربوها بقراب سيف^(١) .

وفي الموقف الثاني يذكر الفردوسي أن « زال » — البطل ذا الشعور
الفضية الذي رتبته العنقاء فوق ذروة الجبل — كان يحب « رواده » وهي الفتاة
ذات الحيا السحري . وذات يوم ذهب إلى قصرها ولم يكن قد رآها من قبل .
وظهرت « رواده » ذات العيون السوداء والحدود الوردية في شرفة من شرفات
القصر وقف تحتها « زال » ، فأضاءت بطلعتها الشرفات كلها ، وبدت الأرض
مثل يا قوته تحت تأثير إشعاع خديها .. ثم حلت ضفائر شعرها ونشرتها ، فاسترسل
ووصل من أعلى القصر حتى غطى وجه « زال » كأنه ضفائر مجدولة من المسك .
وأخذ « زال » يغطي شعرها بقبلاته حتى كانت تسمع صوت تلك القبلات من
أعلى القصر^(٢) .

(١) انظر الشاهنامه للفردوسي طبعة وترجمة جول مهل J. Mohl ج ٢ ص ١٩٦ —

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٢٦٤ — ٢٦٥ .

وفي رواية الكاتب البلجيكي السابق الذكر ، نجد أن الأمير « جولو » Golaud يكتشف وهو يصيد في الغابة فتاة جميلة على شاطئ بحيرة . وتلك الفتاة هي ميليزاند Mélisande ، فيسألها عن سبب بكائها وعما إذا كان قد نالها بالأذى أحد . فتجيبه : نعم . فيسألها من ؟ فتجيبه : كل الناس . فيسألها : وماذا نالك منهم من شر ؟ فتجيب : لا أريد أن أقول ، ولا أستطيع . فيسألها : ومن أين أنت ؟ فتجيب : قد هربت ، قد هربت . . . فيسألها : وما هذا الشيء الذي يتراءى بريقه في ماء البحيرة ؟ فتجيب : . . إنه التاج الذي أعطانيه ، قد سقط أثناء بكائي . فيقول : تاج ؟ ومن أعطاك هذا التاج ، سأخرجه من الماء . فتصيح : لا ، لا ، لقد زهدت فيه ، وأفضل أن أموت في الحال على أن أضعه . . .^(١)

ثم يذهب پلياس الحبيب إلى البرج الذي تسكنه ميليزاند ، فتطل عليه من إحدى الشرفات ، وتميل برأسها نحوه ، فتهدل شعورها الطويلة عليه وتسترسل حتى تصل من أعلى البرج إليه ، ويقول : « . . . إن شعورك تنزل نحوي ، إنها تنسدل كلها من البرج على . أمسكها يدي ، وأمسكها بشفتي ، وأحتضنها بذراعي ، وأنثرها حول عنقي . . . لم أر من قبل شعوراً مثلها يا ميليزاند . انظري ! إنها تهبط من الأعلى وتغمرني حتى قلبي . . . إنها ترعش ، وتضطرب ، وتحقق في يدي كأنها طيور ذهبية .. »^(٢)

إن التشابه واضح بين الموقفين تمام الوضوح ، ولا مجال للشك في أن الفردوسي كان مصدر الكاتب البلجيكي فيها . ولا يتسع المقام هنا لشرح الطريق الذي عرف عنه ماترلنك الشاعر الفارسي ، ولا لبيان البون الشاسع بين

(١) انظر : Maeterlinck: *Pelléas et Melisande*, p. 17-21, p. 27-28.

(٢) نفس المرجع السابق ص ٩٤ — ١٠٠ ، وانظر كذلك :

Les Nouvelles Littéraires 6 Septembre, 1951.

الموقفين في ملحمة الفردوسى وفي مسرحية الكاتب البلجيكي ، ولا لتوضيح الطابع الشخصى لهذا الكاتب فيما اقتبس ... لأننا لم نقصد إلا إلى توضيح مثال ، أما دراسته دراسة مقارنة تفصيلية فستخرج بنا عن حدود هذا الكتاب^(١) .

وأحياناً تقتصر استعارة الكاتب في مؤلفه على أفكار خاصة أو تعبير من التعبيرات ذات الصبغة المعينة . وقد كثرت الطبقات النقدية لكثير من المؤلفات الغربية ، وينت فيها تفصيلاً مصادر أفكار الكاتب ، ما يرجع منها إلى الأدب القومى أو إلى الآداب الأجنبية . وخير مثل لذلك هو طبعة الرسائل الفلسفية لقولتير التى قام بشرحها والتعليق عليها العلامة لانسون^(٢) . وقد سبق أن ضربنا أمثلة لذلك فيما يخص أدبنا في آخر الفصل الثانى من هذا الباب .

(٢) وقد لا تقتصر دراسة المصادر على البحث عن مصدر الموضوع والتعبيرات في إنتاج الكاتب ، بل يبحث في مصادر إنتاجه كله من الآداب الأخرى . وفي هذه الحالة قد يقتصر البحث على بيان مصادر ذلك الإنتاج في أدب أجنبى واحد ، بل قد لا يتعدى مجرد إحصاء ومرد لما قرأ المؤلف من ذلك الأدب . وهذا النوع من الإحصاء الدقيق كثير الرواج في ألمانيا ، وله أهمية كبرى في تنوير النقاد حيال الكاتب أو الشاعر . فهو يبين الجوانب الكبرى الذى عاش فيه الكاتب ، وكيف اتسع أفقه قليلاً قليلاً ، أو كيف أنه على عكس من ذلك قد ضاق وانطوى على نفسه ؛ وكيف تركز اهتمامه حول تلك المسائل ، أو حول بعض الأجناس الأدبية ، وكيف كان يتطور تبعاً

(١) لنا إلى هنا عودة في بحث على حدة .

(٢) انظر أمثلة أخرى في كتابه فان تيجم :

P. Van Tieghem: *Litt. Comp.*, p. 148.

لقراءته^(١) .

٣ — فإذا تجاوزت الدراسة الإحصاء إلى شيء من التفصيل يبين فيه تأثير كل مصدر من مصادر الكاتب في مؤلفاته ؛ ففي هذه الحالة قد يقتصر على دراسة تأثير الكاتب بأدب واحد من الآداب الأجنبية . فمثلاً يمكن أن يدرس تأثير شوقي بالأدب الفرنسي في مؤلفاته ، كما درس تأثير فولتير بالأدب الإنجليزي . وعلى الباحث في هذه الحالة أن يدرس أولاً المؤلف نفسه دراسة دقيقة ، ثم يقرأ من الأدب الأجنبي ما يمكن أن يكون قد أثر في إنتاج ذلك المؤلف . ويبدأ بقراءة ما اعترف المؤلف بقراءته من ذلك الأدب ، ثم بالموضوعات المشابهة للموضوعات التي عالجها المؤلف . وربما يسفر كل ذلك عن آفاق جديدة أمام الباحث تنير أمامه السبيل ، وقد تجعله يعثر على ماله قيمة جديدة في تعرف نواحي الكاتب وتأثره بالأدب الأجنبي الذي امتاح منه .

٤ — وأوسع دراسات المصادر وأكثرها أهمية هو ما يبحث فيه عن مصادر الكاتب في الآداب المختلفة ، وعن مبلغ ما استفاد منها في مؤلف واحد من مؤلفاته أو مؤلفاته كلها . ويتطلب هذا النوع من الدراسات ثقافة واسعة مترامية الأطراف وصبراً كثيراً ، وإطلاعاً واسعاً . وهذه الدراسات خير ما يلقي الضوء على مواهب الكاتب ، وعلى نواحي نشاطه ، المختلفة .

وقد قام فرديناند بالدنسبرجييه F. Baldensperger بمثل طيب في ذلك حين درس المصادر المختلفة للكاتب الفرنسي بلزاك Balzac ، وبين في دقة وتعمق كيف استفاد بلزاك من مختلف الآداب التي أتيح له أن يطلع عليها في فترات متعاقبة من حياته ، وكيف لم يطغ ذلك على الطابع الشخصي للكاتب وعلى دقة^(٢)

(١) نفس المرجع السابق ص ١٤٩ .

(٢) انظر : F. Baldensperger: *Orientations Étrangères chez H. de Balzac*.

ملاحظته . وكذا قام الباحث سيتولو Citoleux بمثل هذه الدراسة باحثاً عن مصادر ألفريد دي فيني^(١) .

يدهش القارئ لهذه البحوث حين يرى تعدد قراءات كبار الكتاب ، وسعة آفاقهم ، ثم حين يرى كيف أخرجت تلك الموسوعة الكبرى من مختلف ثقافتهم واطلاعاتهم ثماراً متنوعة مختلفة الألوان يرجع كل لون منها إلى أصله . ويعجب كيف انتظمت كل هذه الألوان لتؤلف وحدة منسجمة ، كحديقة غناء أبدعت فيها يد التنسيق فألفت بين زهورها وأشجارها ، على الرغم من اختلاف ألوانها وتنوع ورودها .

ولنضرب مثلاً فيه شيء من التفصيل فيما يخص مصادر شوقي الفرنسية والإنجليزية في مسرحيته : مصرع كيلو باترا .

وأول ما نلاحظه في مسرحية شوقي السابقة الذكر أنه قد توافرت لها وحدة الحدث . ذلك أنها تبدأ من موقعة « أكتيوم » بملء تهيأ فيها لكيلو باترا أن تصل إلى مصر بعد فرارها من ميدان الحرب بأسطولها ، وأن تشيع وصيقتها « شرميون » في الشعب أن الأسطول عاداً منتصراً ، خوفاً على الملكة من أعدائها الكثر . ويظل الشعب يردد هذه الإشاعة متبهجاً بالنصر في وقت عصيب يتطلب الحداد ، إذ أن جيش أكتافوس يحاصر الإسكندرية ، وأنطونيوس مختبئ في ثكنة رومانية يعي فيها للحرب فلول جيش من الرومان لينتقم لشرفه من هزيمته في أكتيوم^(٢) . وهذا طابع كلاسيكي في بدء الحديث في المسرحية قرب نهايتها . وهذا هو النهج الذي سلكه « دريدن » في مسرحيته^(٣) ، ذات الطابع الكلاسيكي كذلك ، فبدأ المسرحية حيث بدأ شوقي . بل إن شوقي متأثر به

(١) انظر : M. Citoleux et A. de Vigny: *Persistances Classiques et Affinités Etrangères*.

(٢) هنا ملخص الموقف كما هو في الفصل الأول من مسرحية شوقي .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٨ — ٢٩٩ .

كذلك بعض التأثير في بدء المسرحية ، إذ أن دريلن يجعل « سيرابيون » Serapion كاهن إيزيس يظهر على المسرح بعد بدء المسرحية بقليل ، يعلن للشعب أن عليه أن يتهج ، ويعلن ابتهاجه بمواكب النصر ، لأن اليوم عيد ميلاد أنطونيوس السيد العظيم^(١) . ويعارضه « فتديوس » الروماني بأن اللعنة على من يعلن البهجة في مثل هذا اليوم العصيب .

على أن شوقي يجعل موقف كيلوباترا فريداً . فهي تفر من أكتيوم ، وتأتي أن تشترك مع أنطونيوس ضد أكتافقيوس في الحرب الدائرة في أرجاء الوطن . وعلى هذه الحرب يتوقف مصير البلاد . وغايتها أن تترك البطلين يضعف كلاهما الآخر ، حتى تكون هي قوية ضد المنتصر منهما ، إذ أنه سيخرج وقد أنهكته الحرب . وقد خيل لشوقي بذلك أنه يبرر نظرة كيلوباترا هذه . وهي نظرة طائشة ، لا مظهر فيها للوطنية الرشيدة ؛ على أنها تعلنها لخاصتها مستبدة برأيها ، لم تستشر أحداً ، زاعمة أنها بذلك تقدم حبها لوطنها على هيامها بحبيبها . وهو تفسير لقرارها من حرب أكتيوم ، يخالف ما قيل من أنها فرت خوفاً أو غدراً ، ولكنه تفسير لا يستند إلى حصافة رأى أو تدبير وطني ، كما تزعم هي في قولها ، على حسب مسرحية شوقي :

قلت روما تصدعت ، فترى شطراً من القوم في عداوة شطر
بطلاها تقاسم الفلك والجيوش ، وشبا الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب الذئب التجري
فتأملت حالتي ملياً وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبينت أن روما إذا زالت عن البحر لم يسد فيه غيرى

(١) هذا الابتهاج له أصل تاريخي في بلوتارخوس ، إذ أن كيلوباترا احتفلت احتفالاً كبيراً بعيد ميلاد أنطونيوس كي ينفّر لها أنطونيوس جريرتها في الحرب بأسطولها من موقعة أكتيوم .

كنت في عاصف سالت شراعي منه فانسلت البوارج إثرى
فنسيت الهوى ونصرة أنظن يوس حتى غسدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبي وأباصبتي وعسوني وذخري
موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر

وهذه السياسة القاصرة المستبدة من جانب كيلوباترا ، كما صورها شوقي ،
لا يمكن أن تقنع أحداً بوطنيتها . على أن الفكرة في ترك البطلين يقضى كلاهما
على الآخر مأخوذة كذلك من « دريدن » ، إذ أنه يترك شخصية من شخصيات
مسرحيته ، وهو ألكساس Alexas يقول :

« لو كان لي ما أريد لوددت أن يهلك هؤلاء الجبابرة المسيطرون على البشر
من كل جنس بعضهم بعضاً بسيفه ، ولكن مادامت عزيمتنا تابعة لقوتنا العرجاء ،
علينا أن تتبع واحداً منهم ، نعلو معه أو نهبط »^(١) . ولكن شوقي يجعل هذه
الفكرة محور سياسة كيلوباترا في مسرحيته ، في حين يذكرها دريدن فكرة عابرة
على لسان شخصية ثانوية . وكانت كيلوباترا شوقي مجموعة متناقضات . إذ نرى في
المسرحية عاطفتها نحو حبيبها قوية ، ونراها تستسلم للملذات ، غافلة عما يهددها
ووطنها من أخطار . وتزعم في الوقت نفسه أنها مخلصه لمصر^(٢) . فتقول في لغة
المغرور المستبد متوجهة لأوروس :

الحرب فنك أورو والسياسة فني^(٣)

(١) مسرحية دريدن السابقة الذكر ، الفصل الأول المنظر الأول والثاني .

(٢) فهي تقول مثلاً (ص ٣٢ من المسرحية) في وليمة الشراب عشية يوم الموقعة الفاصلة :

لتكون لي ليلة آخر الدهر تنحصر
لا نبالي إذا صفت بعدها ما يكبر

(٣) ص ٢٨ من المسرحية .

كما تقول لحابي :

دع الذود عن مضر لي إتنى أنا السيف والآخرن العصا
وخطتها السياسية لا تعدو أن تكون أمنية حالم في غفوة من نعاس ، لا سياسة
ملكة رشيدة ، كما يريد شوقي أن يوهمنا باقتباساته من المسرحيات الغريبة .
وفي مسرحية شوقي بعد ذلك تختلط المأساة بالملهاة . فشخصية المضحك أنشو
وشخصية زينون أمين المكتبة ، من العناصر اللاهية في المسرحية . وهذا طابع
رومانتيكي ، ولكن شوقي يتأثر فيه مباشرة بشكسبير في مسرحيته : أنطوان
وكيلوباترا .

والحدث في مسرحية شوقي غير بسيط ، إذ أنه مزدوج ذو حلين : حب
حابي لهيلانة يقابل حب البطلين : أنطونيوس وكيلوباترا . وينتهي الحب الأول
نهاية سعيدة ، في حين ينتهى الحب الثانى بانتحار البطلين . وازدواج الحدث
مألوف في مسرحيات الرعاة^(١) ، وفي بعض المسرحيات الكلاسيكية^(٢) . وقد
عاب أرسطو المسرحيات التى تتعدد فيها الحلول ، ونعى على من حبذوها ، ورأى
أن هذا النوع من المسرحيات لا يتلاءم إلا مع الجمهور ذى الذوق الفنى الضعيف ،
لأنه لا يقوى على تحمل المأساة المحضة . ونعتقد أن شوقي بهذا الازدواج فى الحدث
قد قصد إلى إرضاء جمهوره فى عصره^(٣) .

ومنظر الوليمة يشغل معظم الفصل الثانى من مسرحية شوقي ، وهو متأثر
بشكسبير فيما يسوده من طابع المرح ومن الشراب والرقص^(٤) . وللعنظر أصل

(١) مثل مسرحية les Bergéries تأليف الشاعر الفرنسى راكان Racan .

(٢) مثلا مسرحيتى الوصيفة La suivante وأجيزيلا Agésila للشاعر الفرنسى كورنى .

(٣) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٧٩ — ٨٠ .

(٤) المنظر السابع من الفصل الثانى من مسرحية شكسبير .

تاريخي في پلوتارخوس ، في « حياة العظماء » . ويتبع شكسبير ماروي في التاريخ .
 فيجعل منظر الوليمة يدور في سفينة في مياه إيطاليا قريباً من سينا ، ويكشف فيه
 عن قوة خلق أكتافوس في امتناعه عن الشراب ، وعن تحرق أنطونيوس
 شوقاً للرحيل إلى مصر كي يرى كيلوباترا ، بعد زواجه من أكتافيا ؛ على حين
 يجعل شوقي منظر الوليمة في مصر بعد الموقعة الأولى في حرب أكتافوس
 مع أنطونيوس في الإسكندرية ؛ وهي الموقعة التي بدا فيها شبح النصر الخادع
 لأنطونيوس^(١) . وشوقي يربط منظر الوليمة بمصير البطلين ويكشف فيها عن
 جوانب استهتارها وهزلها في ساعات الجدد . وفي المنظر يثير كيلوباترا غضب
 جنود أنطونيوس فيظهرون سخطهم على حرب تجنى كيلوباترا ثمراتها . فنسمع
 جندياً منهم متأثراً بما تفوه به الملكة من إهانة روما ، يقول لزميله :

أسمع ما تقول عدو روما قد اجتأت على روما البغي^٢
 أحت لوائها وبجانيهها يخوض الحرب من روما كمي^٣ !؟

وقد أطل شوقي في منظر الغناء في الوليمة إرضاء لذوق الجمهور المصري آنذاك .

وفي التاريخ — على حسب پلوتارخوس — أن كيلوباترا أرسلت إلى

(١) حقاً في الفصل الرابع ، المنظر الثاني من مسرحية شكسبير ، نرى أنطونيوس يعتزم
 إشهار حرب يائسة على أكتافوس ، ويدعو خدمه أن يخدموه في وليمة الليلة ما استطاعوا ،
 لأنهم قد لا يرونه بعد ، فيكون ، فيطلب منهم أن يفتوا في الشراب خواطرهم ، فلا زال
 أمله أقوى من مخاوفه . وفي المنظر الثامن من نفس الفصل يعلن أنطونيوس أنه حمل جند
 أكتافوس على التفهق حتى معسكرهم ، وقد دخل عليه كيلوباترا ، فيزف إليها بشري هذا
 النصر ، ويغتر به ، ويطلب منها أن تقبله ، وتهته كيلوباترا أنه عاد سالماً من الشرك المنسوب له .
 ثم يأمر جنده بالقيام بعرض عام في المدينة حتى قصر كيلوباترا حيث يولون ويشربون طول
 الليل . وخبر انتصار أنطونيوس في حربه مع أكتافوس في الإسكندرية في اليوم الأول
 انتصاراً غير حاسم موجود في پلوتارخوس . كما أن للمواقف السابقة في شكسبير صدى لدى شوقي .
 ولكن منظر الوليمة كما يصفه شكسبير ، وكما هو في أصله التاريخي ، نجده في المنظر السابع من
 الفصل الثاني من شكسبير فحسب ، كما قلنا في الهامش السابق .

أنطونيوس بعد الهزيمة تخبره كذباً باتتجارها ، فينتحر أنطونيوس على الأثر .
ولكن شوقى يلقي التبعة في هذا الخبر الكاذب على « ألبوس » ، لأنه يجعله هو
الذى يسوق إلى الملكة هذا النعى الكاذب . ويطلب أنطونيوس من كيلوباترا
آنذاك قبله يسلم على أثرها الروح . وهذا أثر من مسرحية « دريدن » الذى
يجعل هذا النعى يساق على لسان « ألكساس » ، وتستنكر كيلوباترا ما فعله
ألكساس . ويطلب أنطونيوس منها قبله هى أغلى عنده من كل ما ستركه
لأكتافوس ، ثم يسلم على أثرها الروح . وهذا مسلك كلاسيكى عام ، يتمثل فى
إظهار نبل أبطال المأساة ، وإلقاء تبعة النقائص على الوصيفات أو الشخصيات
الثانوية . والكلاسيكيون يتبعون فى ذلك قاعدة عامة وضعها لهم أرسطو^(١) .
وقد اتهج شوقى نفس الطريقة فى إشاعة خبر انتصار كيلوباترا فى أكتيوم كذبا ،
فقد جعل الخبر مسوقا بتدبير الوصيعة « شرميون » ؛ وكذلك فعل شوقى فى إلقاء
التبعة فى فشل سياسة كيلو باترا على العناصر الوطنية التى كانت لا تتجاوز فى نقدها
لتلك السياسية الحقاء مجال الكلام ، ولا تفكر فى الاشتراك فى توجيه الأحداث ،
حتى إن حابى يرضى عن كيلوباترا لأنها صفحت عنه ، ومنحته ضيعة يتمتع فيها
مع حبيبته هيلانة . وهذا ما يعرب عنه « أنويس » متوجهاً لحابى ، عقب الهزيمة
الفاصلة فى مصير البطالين (ص ٦٦ من المسرحية) :

وأين كنت يا فتى ؟ وأين فتیان الحمى ؟
وأين فرسان القنا ل؟ هل مضوا إلى الوغى ؟
تركتموا أنطونيوس من وحده يلقي العدا
من أجلكم سل الحسام م ، وإلى الحرب مشى

(١) ضرب مثلاً لتلك راسين فى مسرحيته « فيبر » . ولأجل قاعدة أرسطو ، انظر
كتابه : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث الطبعة الثانية ص ٨٥ — ٨٦ .

أبعد أن حل على النية حل وواديه القضا
ولم يجد من شبيهه ولا شبابه فـدا
أتيت تدعوني ، كما تدعو العواجز السما ؟ !
الرأى ليس نافعا إذ أوانه مضى

وشوقى يطيل فيما تقوله كيلوباترا من أشعار قبيل انتحارها ، تبرر موقفها ،
وتأسى على ماضيها ، وتهىء نفسها للأقدام على الانتحار . وهى أشعار طابعها
غنائى . وقد سبقه إلى ذلك « جودل » فى مسرحيته السابقة الذكر ، فجعل الملكة
أيضاً تسهب كثيراً فى أشعارها فى نفس الموقف للغاية نفسها .

ومنظر توديع « كيلوباترا » لأولادها له نظيره فى مسرحية « روبير جارينيه »
التي عنوانها : مارك أنطوان ، فى أول الفصل الخامس منها^(١) . وشعر شوقى فى
هذا الموقف أروع من شعر جودل من ناحية الصياغة .

وفى مسرحية « مدام جيراردن » السابقة الذكر^(٢) ، تظهر كيلوباترا فى صورة
المستهترة التي أخذت على نفسها عهداً بحياة اللذات ثم الموت ، وفى جسمها الأثوى
نفس كبيرة ، يتراءى سلطانها من ثنايا ضعفها ، ويتقهقر من بحضرتها أمامها الروعة
جمالها ، ولكن يلذ له التقهقر وتطيب الهزيمة ، حتى إن عبداً يتطلع إلى الظفر
بها ساعة على أن يتجرع السم عقب ذلك . وهى فى استهتارها واستغراقها فى
صبواتها ، تستجيب له . ويتجرع العبد السم ، بعد أن ينشد نشيد الموت ، يتغنى
فيه بالبطولة وصدق العاطفة . وحين يشرف على الموت بعد تناول السم ، يسقيه
« ديوميد » « وفانتديوس » ترياقاً ينجو به من الهلاك ليتخذانه أداة انتقام
ومثار غيرة ؛ ولكن هذا العبد هو الذى ينتقد كيلوباترا من ذل الأسر ، لأنه هو

(١) انظر : R. Garnier: *Marc-Antoine* (1578).

(٢) ص ٢٩٩ من هذا الكتاب .

الذى يحمل إليها الثعبان في سلة من زهر . وواضح شبه إنقاذ العبد من الموت بعد تناول السم بإيقاظ هيلانة بترياق بعد تجرعها السم لتموت مع سيدتها في مسرحية كيلوباترا لشوقي . ثم إن نشيد الموت في مسرحية شوقي له كذلك نظيره في مسرحية « مدام دي جيراردن » .

ولا سبيل هنا لمقابلة جميع الصور الجزئية في شعر شوقي بنظائرها من المسرحيات الغربية ، فلهذا مجال في بحث مستقل ؛ وحسبنا أن نضرب أمثلة من ذلك فيما يخص تأثر شوقي بمسرحية شكسبير . ففي آخر الفصل الأول من مسرحية شكسبير تتخيل كيلوباترا أن أنطونيوس يهمس إليها قائلاً : « أين رقطائي ، ثعبانة النيل القديم ؟ ! » ثم تقول : « إنه كان هكذا يدعوني » . وفي مسرحية شوقي تدعى كيلوباترا الرقطاء على لسان زينون ، ثم إنها في آخر المسرحية تتحدث إلى الأفعى هكذا :

تعالى عانق أفعى قصور بها شوق إلى أفعى التلال

وفي المنظر السادس ثم السابع من مسرحية شكسبير نرى كيلوباترا تدعى بنيا . ثم نرى أنطونيوس يعصى قائد جيشه العام « كانيديوس » ، ويفضل عليه رأى كيلوباترا بالاشتراك في حرب أكتيوم بجرأ لا برأ ، فيغضب القائد العام ويقول : « إن قائدنا مقود ، وجنودنا خاضعون لأوامر النساء » ثم يقول : « الساعة حبل بأحداث ، تتمخض كل آونة عن واحد منها » . ويقرب هذا من قول القائد الروماني في آخر الفصل الثاني من مسرحية شوقي :

أنطونيوس سيدى ، أفى الحق أننا نبيت سكارى والعدوميت ؟

ألا إنه يوم له ما وراءه غرامك حى فيه والمجند ميت

وفي المنظر الرابع عشر من الفصل الرابع من مسرحية شكسبير ، يطلب

أنطونيوس من إيروس أن يقيه ذل العار بضربة قاضية ، وبعد محاورة يقتل العبد نفسه ، فيقول أنطونيوس : إن إيروس أراه في بطولته أنه لا يستطيع أن يقوم بما عليه هو أن يفعل ... وأنه — وهو سيده — بمثابة تلميذه في هذه الميتة ، « فما سأفعله قد تعلمته منك » . وهي خواطر يجعلها شوقى تدور بين أنطونيوس وإيروس ، حين يطلب أنطونيوس منه أن يشفيه بضربة سيف أو بطعنة خنجر ، فيقتل العبد نفسه على الأثر ، فيقول أنطونيوس :

أوروس عفواً ، قد ذهبت ضحية وجنى عليك ترددى الممقوت
فعلت منى كيف يجبن قيصر وعلمت منك العبد كيف يموت

وفي مسرحية شكسبير ، جين يدخل أكتافوس على أنطونيوس بعد موته منتحراً (المنظر الأول من الفصل الخامس) يأسى على أن أُلجأ إلى هذا المأزق ، ويقول إن في الجسم بعض آفات تتطلب مبضع الجراح ... ثم يعبر عن أساه في شبه رثاء لرفيقه قائلاً : « ... لكن دعنى ألتحب بدموع قدسية كدم القلب ؛ أنت يا أخى ويا شريكى وذا المكان الأول فى كل ما شرعنا فيه ، وندى فى الأمبراطورية ، وصديقى ورفيقى فى جبهة الحرب ، والذراع لجسمى أنا ، والقلب الذى تضىء أفكاره أفكارى ... » . وصدى هذه الخواطر يتراءى فى شعر شوقى حين يودع أكتافوس رفيقه المنتحر قبل دفنه متوجهاً إلى كيلوباترا قائلاً :

أتأذن سيدتى أن أطيع فبمخدن الصدام رفيق الصراع
ومن كنت تحت القنا ظله ومن كنت ظلى تحت الشراع
وكنا نشيد لروما الفخا وننجى لها الغار من كل قاع
ونأتى القلاع فنحتلها وإن بعدت كالنجوم القلاع^(١)

(١) واضح أن النعمة الخطائية فى شعر شوقى تضعف من طابعه المسرحى وملاءمته للموقف ، على خلاف أبيات شكسبير التى ترجعها . ويجب التنويه بدقة تعبير شوقى فى البيت —

وأخيراً حين يدخل أكتافوس في أواخر مسرحية شكسبير، فيرى كيلوباترا ووصيفتها موتى على أثر لدغات الأفاعى التى انتحرن بها، كان مما قاله :
« ... ما طريقة موتهن ؟ إني لا أراهن يديمين »^(١). ويدع شوقى أكتافوس يعبر عن نفس المعنى حين دخل حجرة كيلوباترا عقب انتحارها، متوجهاً إلى الطبيب بقوله :

عجيب يا طبيب ، أرى قتيلاً ولكن لا أرى أثر الجراح

وقد أفاد شوقى من كل مصادره التى أشرنا إلى بعضها، وأخرج منها خلقاً غنياً متسا بظابعه ، فأراد أن يصور كيلوباترا تصويراً جديداً خالف فيه كل من سبقوه ، ليصحح جنابة التاريخ عليها فيما رأى .

ونحن أبعد ما نكون من أن ننسى على شوقى تأثره بالآخرين كما كان يفعل دارسو السرقات الأدبية حين كانوا ينظرون إلى جزئيات العمل الأدبى لا إلى وحدته .
على أننا لا تغفل التنبيه إلى ما سبق أن أشرنا إليه من ضعف النواحي الفنية فى الصياغة المسرحية عند شوقى . فكيلوباترا مجموعة من المتناقضات ، لا إقناع

= الثانى من الأبيات المذكورة ، إذ من الثابت تاريخياً (كما فى بلوتارخوس) أن أنطونيوس كان أبرع فى قيادة الحرب فى البر من أكتافوس ، فى حين أن أكتافوس يفوقه فى قيادة الحرب بحراً .

(١) ثم يقول أكتافوس فى مسرحية شكسبير يتحدث عن كيلوباترا : « ... يا لنبل هذا الضعف ! .. إنها تبدو كأنها نائمة ، كما لو كانت تريد أن توقع فى شرك جالها القاهر أنطوناً جديداً » ، وشكسبير جعل كيلوباترا تحافظ على روعة جالها فى الموت على هذا النحو ، مخالفاً التاريخ ، إذ يقص بلوتارخوس أن كيلوباترا خدشت وجهها حداداً على أنطونيوس ، وجرحت صدرها واقتلعت خصل شعرها يديها ، حتى إن أكتافوس حين زارها بعد موتها وجد بها جراحاً كثيرة . ومخالفة شكسبير للتاريخ فى هذا الموقف قد تبعه فيها من ألفوا مسرحيات فى كيلوباترا بعده ، ومنهم شوقى ؛ ولكن شوقى يتبع بعض معانيه عن قرب كالبيت الذى استشهدنا به .

فيها ، زائفة الشخصية ، تتضاد أقوالها في إخلاصها للوطن مع أفعالها وسياستها الطائشة ، واستسلامها للملذات ، ولهوها حين يجد الجدد ، وقصر نظرها البالغ مداه في توجيه الأمور . ولو أن شوقي أراد تصويرها كذلك ، وأتقن التصوير لما كان عليه مأخذ ، ولكنه لم يحكم تصويرها شخصية حية ذات جوانب متماسكة في صراعها وأبعادها . وحسبنا الإشارة إلى ذلك ، إذ لا مجال لتفصيل القول فيه في هذا الكتاب .

٥ — والنوع الأخير من دراسات المصادر هو ما يكون موضوعه أدب شعب ما ، وبيان وجوه تأثيره بأدب آخر أو بالآداب الأخرى مجتمعة . كما فعل الباحثان توكر وماجنوس في شرح علاقات الأدب الإنجليزي بالآداب الأخرى^(١) ، وكما فعل دويوي في بحثه علاقات الأدب الفرنسي بالأدب الألماني^(٢) . ومثل هذه الدراسات قد تفقد شيئاً من الضبط والتحديد والدقة لسعة أطراف البحث فيها ، ولحاجتها إلى اطلاع وإلى ثقافة قد يعيا بهما مجهود باحث بمفرده . ولكنها — حتى في رسم الخطوط الكبيرة للتأثير بوجه عام — ذات أهمية كبرى للباحثين ودارسي الآداب . هذا إلى أن الآداب المختلفة لا تتعرض للتأثر بآداب أجنبية بنسبة واحدة في كل العصور ، فقد يبقى الأدب القومي لدولة ما مقطوع الصلة بغيره في عصر ما ، ثم يجدد صلاته بالآداب المختلفة على حسب أحوال العصر لكل دولة وتبعاً لنشاط رجالها الفكري والسياسي . فقد ظل الأدب الفرنسي يستمد من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، ومع ذلك طغى عليه في القرن السادس عشر

(١) يسمى كتاب توكر Tucker : ديون الأدب الإنجليزي نحو الآداب الأجنبية . ويسمى كتاب ماجنوس Magnus : الأدب الإنجليزي في علاقاته بالآداب الأجنبية . راجع : P. Van Tieghem: *Litt. Comp.*, p. 151.

(٢) عنوان هذا الكتاب هو :

Aug. Dupouy: *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*. Paris 1927.

تأثير الأدب الإيطالي، حتى غلب على كل تأثير سواه . وقد اتسم القرن السابع عشر في فرنسا بغلبة تأثير الأدب الأسباني عليه . ولما جاء القرن الثامن عشر اتجه أدباؤه وجهة الأدب الإنجليزي أولاً ، ثم وجهة الأدب الألماني في النصف الثاني من ذلك القرن وفي أوائل القرن التاسع عشر ؛ أما في أواخره فقد ظهر تأثير الأدب الروسي والأدب الأمريكي وبخاصة في مؤلفي القصص والمسارح^(١) .

ونجمل القول أخيراً في مظاهر التأثير والتأثر العامة المتبادلة بين الأدبين العربي والفارسي ، نضعها أمام من يقومون ببحوث عامة في الأدب المقارن بين هذين الأدبين :

وأول مظهر لهذا التأثير يتمثل في الترجمة ، سواء من الإيرانية القديمة للعربية منذ العباسيين ، أم من العربية للفارسية بعد الفتح الإسلامي . وعن طريق الترجمة غنيت اللغة العربية في الأجناس الأدبية كما سنبين بعد قليل .

على أن الترجمة من العربية إلى الفارسية كانت أعمق أثراً في أدب الإيرانيين بعد الفتح . فبفضلها وجد النثر العربي الفارسي وتطور ، واتباع في تطوره نفس المراحل التي مر بها النثر العربي :

وعلى الرغم من صعوبة تحديد نشأة النثر الفارسي بعد الإسلام ، فإن أقدم ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الدولة السامانية (٨٧٥ — ١٠٠٤ م) ؛ وقد اعتمد في نشأته على أصول عربية ؛ مثل ترجمة تفسير الطبري ، وتاريخ الطبري . ومن المقطوع به أن اللغة الفارسية ظلت — حتى بعد الفتح الإسلامي — لغة الكلام . وكانت تنظم بها الأغاني والأقاصيص الشعبية ، ولكنها ارتقت إلى المكانة الأدبية بفضل احتذائها اللغة العربية في صورة الترجمة . ولا بد أن تكون هذه الترجمة قد سبقتها جهود عديدة لإغناء تلك اللغة تمهيداً للسمو بها إلى المكانة

الأدبية . ومن هذه الجهود ما اعتمد قطعاً على شروح النصوص القرآنية والدينية أول العهد بالإسلام ؛ وهي نصوص تتناول كثيراً من شئون الحياة السياسية والمدنية . وسند ذلك ما يحكيه المؤرخ الفارسي أبو جعفر نرشي في كتابه : « تاريخ بخارى » ، من أن أهل تلك المدينة كانوا في أول العهد بالإسلام يقرءون القرآن في ترجمته الفارسية^(١) ، وكانت تلك القراءة تستتبع حتماً شروحاً وتعليقات لفهم معاني النصوص الأصلية . ولا يتيسر ذلك بدون إدخال كثير من الألفاظ العربية والمعاني التجريدية والصور الدينية ، مما ترتب عليه حتماً إغناء تلك اللغة في أول عهدها بممارسة مثل هذه الموضوعات . ويظهر ذلك الجهد واضحاً في ترجمة الوزير الساماني أبي علي محمد بلعي لتاريخ الطبري في أواخر القرن العاشر الميلادي . متصرفاً فيه على حسب ما سبق أن أشرنا إليه في هذا الكتاب^(٢) . ولا أدل على ذلك من قول بلعي في مقدمة ترجمته الفارسية : « لما وجدت ذلك الكتاب يحتوي على كثير من الحكم والأمثال ، وعلى شرح آيات قرآنية وأشعار جميلة ، وعلى سير الأنبياء والملوك ، اجتهدت في ترجمته إلى اللغة الفارسية طالباً من الله العون » . وبهذه الترجمة تحقق في اللغة الفارسية أسلوب الأدب النثري . وأسلوب بلعي في ترجمته سهل ، خال من الحلية اللفظية إلا ما ندر من سبع ، وإلا ما يذكره أحياناً من جمل أو مفردات تتوارد على معنى واحد ، محاكاة للأسلوب العربي . ونسبة الألفاظ العربية في هذه الترجمة ضئيلة ، تتفاوت ما بين ثلاث في المائة وخمس وعشرين ؛ وتكثر في الاصطلاحات والتعبيرات الدينية والكلمات التجريدية . وقلما تكون الألفاظ العربية في هذه الترجمة أسماء لأشياء محسوسة . وبالترجمة أيضاً ظهر النثر الفني الفارسي ، وذلك بترجمة أبي المعالي نصر الله لسكينة

(١) انظر : أبو جعفر نرشي : تاريخ بخارى ، طبعة سينر ، باريس ١٨٩٢ ص ٤٧ —

محمد بهار : سبك شناسي ج ١ ص ٢٢٨ — ٢٢٩ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٣٥ — ٢٣٦ .

ودمنة عن العربية لابن المقفع إلى الفارسية ، حوالى عام ٥٣٩ هـ (١١٤٤ م)^(١) ، وقد تصرف أبوالمعالى فى ترجمته تصرفاً خلق فى لغته النثر الفنى بخصائصة العربية^(٢) . وقد وصل هذا التأثير العربى أقصاه فى العناية بالخلية اللفظية والسجع ، بترجمة الجرباذقانى كتاب « يمين الدولة » لأبى نصر محمد ابن عبد الجبار العتبي إلى الفارسية ، عام ٤٨٢ هـ (١١٨٦ م)^(٣) . وزادت نسبة الألفاظ العربية فى الأسلوب فتراوحت فى هذه المرحلة ما بين خمسين وثمانين فى المائة ، حتى كادت تكون الكلمات كلها عربية مرتبة على حسب قواعد النحو الفارسى ، بل إن النحو نفسه لم يسلم من التأثير العربى ، ومظهر ذلك حذف الفعل فى بعض الجمل الفارسية ، أو تقديمه ، أو خلق الفعل المبني للمجهول على غرار ما فى العربية ؛ وكذلك استعمال الحال كما فى النحو العربى . وقد تم ذلك كله بفضل من يجيدون اللسانين : العربية والفارسية . وبفضل الترجمة على اختلاف صورها — سواء من البهلوية القديمة بفضل ابن المقفع وأضرابه ، أم من العربية إلى الفارسية كما سبق — تبادلت هاتان اللغتان التأثير والتأثر فى الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، ونذكر هنا أهمها : فن الأجناس الأدبية النثرية التاريخ ، والمقامة ، والقصة على لسان الحيوان ، وقد سبق أن أجمالنا القول فيها^(٤) .

ومنها أيضاً أدب الحكمة والسلوك ، وهى حكم الملوك أو وصايا العظماء ، أو حكايات خلقية عامة تمت بصلة إلى السياسة . وقد كثرت الكتب فى هذه

(١) انظر مقدمة محمد عبد العظيم خان للترجمة الفارسية ، طهران ١٩٢٨

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١١٩ ، ١٢٢ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٣٦ .

(٤) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٣٢ — ٢٣٧ ، ٢٠٢ — ٢٠٥ ، ٢١١ — ٢١٥ ،

١٧٢ — ١٧٧ .

الموضوعات في الأدب العربي للعصر العباسي . وهي متأثرة بأدب النصائح الإيرانية مما كان يطلق عليه « أندرز » أو « پندنامه » . وكان هذا الضرب من الأدب قد لقي رواجاً كبيراً في اللغة البهلوية في آخر العصر الساساني .

وقد تكون لذلك صلة بنبوغ كثير من مسلمي إيران في القصص والمواظ العربية ، ممن كانوا يحميدون اللغتين فيما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة الرقاشي ، وكانوا من خطباء الأكاسرة ، ثم نبغوا في العربية نبوغهم في الفارسية ، ومثل موسى الأسواري^(١) . ولاشك أن هؤلاء كانوا ينتغمون في قصصهم ومواظهم بثقافتهم الإيرانية ، مما سوغ قول بعض متقدمي المسلمين من ذوى الميل الإيراني فيما يروى الجاحظ : « من احتاج إلى العقل والأدب ، والعلم بالمراتب والعبء والمثلات ، والألفاظ الكريمة والمعاني الشريفة ، فلينظر إلى سير الملوك »^(٢) ، أي كتب تاريخ الملوك الإيرانية ، وكتب الشاهنامه ، وهي تفيض بهذه الحكايات والنصائح ذات الطابع التاريخي ، مما جعل بلعمي يعتقد أن الأخلاق هي لب التاريخ وجوهره^(٣) . ومثلها ما كان في كتاب : « التاج » لابن المقفع ، وهو مفقود الآن ، وقد بقيت لنا منه شواهد ساقها ابن قتيبة في كتابه : عيون الأخبار ، في مواضع متفرقة ، كما بقي لنا منه شاهدان آخران في كتاب تاريخ بيهقي^(٤) .

وكثير من هذه النصائح كان يساق في صورة توقيعات ، يكتبها الحكام أو يثونها في رسائلهم ووصاياهم . والتوقيعات على هذا النحو من تقاليد الفرس

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، طبعة السندوي ج ١ ص ٢٧٤ ، ٢٨٤ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، طبعة السندوي ١٣٥١ = ١٩٣٢ م ، ج ٣ ص ١٠ .

(٣) بيهقي (أو الفضل محمد بن الحسين) : تاريخ بيهقي ، طبعة طهران ١٣٢٢ = ١٩٤٦ م

ص ١٠٥ ، ٦٠٥ .

القدماء . ومن ذلك ما يرويه ابن قتيبة من أن أنوشروان كان إذا ولى رجلا أمر الكاتب أن يدع في العهد موضع أربعة أسطر ليوقع فيه بخطه ، فإذا أتى بالعهد وقع فيه : « سس خيار الناس بالحجة ، وامزج للعامة الرغبة بالرهبة ، وسس سفلة الناس بالإخافة » . وعلى هذا النحو جرت عادة حكام العرب في توقيعاتهم . وهم متأثرون في ذلك بملوك إيران . ومن حكام العرب من نقل بعض هذه التوقيعات الإيرانية ، فترجمها كما هي إلى العربية ، وتمثل بها كما سبق أن ذكرنا في هذا الكتاب^(١) .

وفي الرسالة المعزوة إلى تنسر ، رئيس القساوسة في عهد أردشير ، طائفة من هذه النصائح تذكر بنظيرتها في الأدب العربي مما عزي إلى بزرجمهر . ومن هذه النصائح الباقية من الأدب البهلوي النصائح أو « أندرزها » المعزوة إلى « آذرياذ مهر سپندان » ، موبدان موبد ، أو رئيس الكهنة في عهد شاهبوري الثاني (٣١١ — ٣٨٠ م) ، وكذا نصائح الحكيم أشنر ، وهو شخصية أسطورية قديمة ، ثم نصائح خسرو الأول ، وتسمى : « أندرز خسرو كوادان » وهو قبادان . وكتاب ابن مسكويه : « چاودان خرد » في العربية صورة لهذه النصائح والوصايا الإيرانية . ولا شك أن لهذه النصائح صلة بالكتب العربية المؤلفة في المواعظ والآداب والحكم التي أوردها ابن النديم في « الفهرست » ، وهي كثيرة لا يتسع للمقام لسردها والتعليق عليها^(٢) ، وكذا كتاب الأدب الصغير والأدب الكبير لابن المقفع .

وقد أثر الأدب الإيراني القديم والأدب العربي معاً في أدب الحكمة عند الفرس بعد الفتح ، مما نراه في بعض أشعار الشاهنامة للفردوسي ، وفي قابوس نامه ، الذي ألفه كيكافوس بن اسكندر بن وشمكير المعروف بعنصر المعالي ، وسياست نامه لنظام

(١) ص ١١٢ — ١١٣ من هذا الكتاب .

(٢) ابن النديم : الفهرست من ص ٣٠٥ س ١٩ — ٣١٦ س ٢٣ .

الملك ، وما إليها من الكتب الكثيرة . وإنما راج هذا الجنس الأدبي لدى العرب بتأثير الإيرانيين القدماء ، ثم لدى الفرس من المسلمين فيما بعد ، لأن النصائح فيه عملية غير فلسفية ، ولها مساس بشئون الحياة اليومية ، فهي أقرب إلى طبيعة العربي الأولى التي كانت لا تميل فطرياً إلى التعمق في النظريات ، ثم إن هذه الحكم مسوقة في أصلها مباشرة من غير قرائن مسرحية أو ملحمية طويلة ، وهذا طابع شرقي للحكم ، وهو مخالف للطابع اليوناني ، وهذا مما يضعف احتمال تأثير اليونانيين في هذا الجنس الأدبي .

ويلاحظ بأدب الحكمة والسلوك السابق أدب الأقصوصات الشعبية ذات الطابع الخلقى ، ومنها ما هو في أصله بهلوى ، مثل قصة اعتلاء أردشير العرش على حسب كارنامك أردشير بابكان ، وهو كتاب عهد أردشير إلى ابنه سابور . ولم يصلنا شيء من النص البهلوى ، وصاحب الفهرست يحكى أن البلاذرى قد ترجمه شعراً إلى العربية^(١) ، ويقرنه صاحب الفهرست بكتاب كلية ودمنة^(٢) . وقد وصلت بعض أجزاء هذه الوصية إلينا ، وبخاصة الجزء الختامى منها ، في كتاب التنبيه ، وهو خاص بنبوءة زرادشت بهلاك الشريعة الزرادشتية والأمبراطورية الإيرانية في خلال ألف سنة من بعده^(٣) . وكانت هذه الأقصوصة من مصادر الدينورى والثعالبي والفردوسى . وتمت بصلة إلى هذا الجنس الأدبي الكتب التى ذكرها صاحب الفهرست ، مثل « كتاب حديث اليأس والرجاء والمخاورة التى جرت بينهما^(٤) » ، « كتاب الهندين الجواد والبخل والاحتجاج بينهما وقضاء ملك

(١) الفهرست ص ١١٣ — ١١٤ .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٦ س ١٥ — ١٩ .

(٣) السعوى : التنبيه والإشراف ، ج ٨ ص ٩٨ — ٩٩ .

(٤) الفهرست ص ٣١٦ س ٤ — ٥ .

الهند في ذلك » ، ثم « كتاب الفيلسوف الذي بلى بالجارية قيطر^(١) » ، والاسم الأخير محرف ، وصحته : مشك دانه وهي حبة المسك ؛ وقد سبق أن ذكرنا القصة وتأثير العربية فيها في الآداب الأوربية^(٢) .

وأما الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية في أسلوبهما الأدبي وتقاليدهما ، فتأثير العربية فيهما أوضح وأظهر ، كما يتضح ذلك بالنظر في الرسائل التي جمعها وألقها بهاء الدين محمد بن مؤيد البغدادي ، المتوفى حوالى أواخر القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) في كتابه المسمى : التوسل إلى التوسل^(٣) ؛ مما يطول بنا القول في مقارنته ، ونكتفي بتقرير التأثير العربي البالغ المدى فيه .

تلك أهم أجناس الأدب النثرية ، أما أجناس الأدب الشعرية فقد سبق أن ذكرنا ما يخص الحوار^(٤) والوقوف على الأطلال منها^(٥) ، وكذا ما يخص أوزان الشعر^(٦) .

ونكتفي بأن نضيف أن القصيدة الغنائية في الفارسية سارت على نظام تطورها في العربية ، فكان الغزل فيها تابعا للمدح ، ثم صار الغزل جنسا أدبيا

(١) نفس المرجع ص ٣١٦ س ١٢ — ١٣ .

(٢) هذا الكتاب ص ٦٢ ، والكتاب نفسه مذكور في الفهرست أنه إيراني (ص ٣٠٥ س ٦) باسم كتاب مسك زنانه وشاه زنان .

(٣) البغدادي (بهاء الدين بن مؤيد) : التوسل إلى التوسل ، طبعة طهران ١٣١٥ (١٩٣٧) .

(٤) وكانت شعرية ونثرية ، انظر ص ٢٣٧ — ٢٤١ من هذا الكتاب ، ومنها المفاخرات للمقدمي ، والمناظرة بين السيف والقلم لابن الوردي ، وانظر كذلك بعض عنايات الكتب في الفهرست ص ٣١٥ — ٣١٩ .

(٥) ص ١٨٤ — ١٨٩ من هذا الكتاب .

(٦) ص ٢٤٥ — ٢٤٩ من هذا الكتاب .

مستقلاً ، ثم وجد الغزل الصوفي ؛ وإن كان الغزل الصوفي أكثر تنوعاً وأعمق معاني في الفارسية منه في العربية .

والشعر القصصي في القصص الطويلة انفردت به الفارسية بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً ، ولكن الأدب العربي أثر فيه في موضوعاته الدينية ، كقصة يوسف وزليخا^(١) ، أو موضوعاته الفلسفية الدينية ، كقصة ليلي والمجنون ، أو في التيارات الفكرية الفلسفية التي غزته بتأثير الدين الإسلامي ، مما لا سبيل إلى شرحه هنا ، وحسبنا الإشارة إليه .

ومعلوم أن أدبنا الحديث اتصل بالآداب الكبرى العالمية ، وتأثر بها صنوفاً من التأثير أشرنا إلى بعض مظاهره في الفصل الثاني من هذا الباب . وهذه كلها نواح خصبة للبحوث المقارنة ، ندعو الباحثين إلا الإسهام فيها ، على نحو ما فعل كتاب الآداب الكبرى فيما يخص آدابهم ، كي يتسنى لنا أن نكتب تاريخ الأدب العربي على نهج أوضح وأقرب ما يكون من الكمال ، وأوفى طريقة وأكثر إفادة .

(١) ص ٢٧٨ — ٢٨٩ من هذا الكتاب .

الفصل السادس

المذاهب الأدبية

تدخل المذاهب الأدبية في الدراسات للقارنة بوصفها تيارات فكرية وفنية واجتماعية ، تعاونت الآداب الكبرى العالمية في نشأتها ونموها . وقد مثل كل مذهب منها روح العصر الذي نشأ فيه خير تمثيل ، فكان فيه بمثابة تيار عام فرضه العصر على صفوة كتابه المفكرين كي يستجيبوا لمطالبه ، ويقودوا إمكانياته ، ويلبوا مثله ، ويشاركوا في وجوه نشاطه الإنسانية . وهذه المذاهب لدى دعائها ومثليها الحقيقيين ليست مفروضة عليهم من خارج نطاق الفن ، لأنها صادرة عن اقتناعهم وولائهم لروح عصرهم وإيمانهم برسالتهم الإنسانية فيه .

وقد ازدهرت هذه المذاهب في الآداب الغربية ، منذ أسفر عصر النهضة الأوربي عن الاستقرار الكلاسيكي ، بما ساد فيه من أسس فنية وفكرية .

وقد سبق أن أشرنا إلى كثير من مبادئ هذه المذاهب وأسسها ، تبعاً لدراستنا للمواقف والنماذج البشرية وتأثير الكتاب العالمين في مختلف الآداب؛ ولكننا نتخذها هنا موضوعاً مستقلاً للدراسة . وأهميتها واضحة من ناحية تأثيرها العميق في أدبنا الحديث ، إذ لا نستطيع أن نفهمه حق الفهم ، ولا أن نتبع ، في دقة ، جوانب التجديد فيه بدون القيام بتلك الدراسة . وليست غایتنا هنا تفصيل القول في ذلك ، مما لا سبيل إليه في حدود هذا الكتاب . إنما نقصد إلى بيان سير المذاهب ، بما يحلو معناها في مفهومها الكامل في الآداب الغربية ، لنشير بعد ذلك إلى مقدار إفادتنا منها . وقصداً إلى الإيجاز ، سنحتاج إلى إحالة القارئ

على بعض ما سبق أن قدمناه منها في ثانيا هذا الكتاب . والمذاهب الكبرى التي سنوجز فيها القول هي الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والبرناسية ، والواقعية ، والرمزية ، ثم الوجودية .

وقد سبق الإيطاليون إلى التمهيد لنشأة المذهب الكلاسيكي . فقد كثرت عندهم ترجمات فن الشعر لأرسطو عن الأصل اليوناني في القرن السادس عشر ، وكذا « فن الشعر » لهوارس ، وتوالت شروحهما .

ثم ألفت كتب أخرى كثيرة ، عنوانها : فن الشعر ، وهي تنهج منهج الكتاين السابقين ، وتأخذ عنهما ، ولكن مع تأويل تبعد به قليلاً أو كثيراً عن المعنى الدقيق فيهما . ونشير هنا — من بين هذه الكتب الكثيرة — إلى كتاب « روبرتيلو » الذي نشر عام ١٥٤٨ م ، وعنوانه : شرح كتاب أرسطو في فن الشعر^(١) ، وهو أول هذه الكتب ؛ ثم كتاب مينتورنو : فن الشعر^(٢) ؛ ثم شروح سكاليجر Scaliger وكاستلفيترو Castelvetro . وفي هذه الكتب جميعاً وضحت المبادئ الأولى للقواعد الكلاسيكية . فغاية الشعر هي الفائدة الخلقية من خلال المتعة الفنية ، وأنه يتطلب التعلم والصناعة ، ويعتمد عليها أكثر مما يعتمد على الإلهام أو الموهبة ، مع شرح قواعد الأجناس الأدبية ، وبخاصة قواعد المأساة والملمهة في ضوء « محاكاة الأقدمين » ، كما سبق أن أشرنا^(٣) . وعلى الرغم من هذه الجهود في نقد الإيطاليين ، لم يتم نضج الكلاسيكية ، ولم ينتج الكتاب أدباً على

(١) انظر Francesco Robertelli (ou Rogertello): *In librum Aris-totelis de Arte Poetica Explicationes* (1548).

(٢) انظر Minturno: *Arte Poetica* (1563).

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٣ — ٢٥ ، ٢٨ — ٢٩ ، ٣٢ — ٣٣ ، ٣٤ — ٣٥ .

حسب قواعدها ، إلا في اللغة الفرنسية في القرن السابع عشر . وقد ألف « بوالو » في فرنسا كتابه : فن الشعر عام ١٦٧٤ م ، أي بعد أن استقرت الكلاسيكية ، ولكنه كان خير من قعد لها ، ومثل في شروحه روح العصر واتجاهاته على حسب مبادئها ، ولذا ساعد على استقرارها في الأدب الإنجليزي بعد ذلك . وقد ترجم كتابه إليها ، ترجمة حرة ، الشاعر الإنجليزي جون أولدهام John Oldham (١٦٥٣ — ١٦٧٣) . ومن قبل أثر « بوالو » تأثيراً عميقاً في « جون دريدن » (١٦٣١ — ١٧٠٠) ومعاصريه ، فساروا على نهج الكلاسيكيين الفرنسيين في أدبهم وتقدم ، كما في محاوره « دريدن » في نقد الشعر^(١) . وعليه وعلى « بوالو » اعتمد الإسكندر بوب (١٦٨٨ — ١٧٤٤) ، في رسالته في النقد^(٢) ، وهي رسالة شعر تعليمي ، فيها يضع قواعد للمسرحية محاكياً القدماء على نحو ما فعل « بوالو » . ولم يغب عن عينيه مثال « بوالو » في كل ما نظم فيها . وقد سبق أن ذكرنا مسرحية دريدن في موضوع كيلو باترا ، وفيها يتجلى تأثير المسرح الكلاسيكي الفرنسي في الوحدات الثلاث وطريقة المعالجة بعامة ، على الرغم من إعجاب دريدن بشكسبير الذي كان خير من عالج هذا الموضوع في الأدب الإنجليزي قبله^(٣) .

، وفي ألمانيا رست قواعد الكلاسيكية الفرنسية كذلك ، وبخاصة بعد رسالة جوتشيد Gottsched (١٧٠٠ — ١٧٦٦) في فن الشعر ونقده ، وقد

(١) J. Dryden: *Essay on Dramatic Poesie* (1668) وهو في صورة حوار بين أربعة أشخاص منهم Neander وهو الاسم المستعار للمؤلف نفسه .

(٢) انظر : A. Pope: *Essay on Criticism* (1711) وأهم فارق بين كلاسيكية هؤلاء والكلاسيكية الفرنسية أنهم يحفلون بمحاكاة الطبيعة أكثر مما يحفلون بالغاية الخلقية .

(٣) انظر هذا الكتاب من ٢٩٨ — ٢٩٩ ، ٣٣٢ — ٣٣٣ ثم : ١ .

E. Legouis and L. Cazamian: *Histoire de la Littérature anglaise*. Paris 1946, p. 605, 610, 613, 619, 702, 704, 705.

نشرت لأول^(١) مرة عام ١٧٣٠ م . وفي الكلاسيكية كلها تجلت الفلسفة « العقلية »^(٢) . ومن الناحية الفنية سارت الكلاسيكية على فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض ، وحافظت بعامة على الوحدات الثلاث في المسرحية على حسب تأويل الإيطاليين لها عن أرسطو ، وعلى نظرية « محاكاة الأقدمين » كما سبق أن ذكرنا^(٣) .

و « العقلية » عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة الجمال في الأدب ، إذ الأدب انعكاس للحقيقة ، وعندهم أن الحقيقة هي في كل زمان ومكان . والعقل هو الذي يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ، ويعزز القواعد الفنية الأخرى ، وهو عماد الخضوع للقواعد عامة . ثم إنه هو الذي يوحد بين المتعة والمنفعة . ولا يصح أن يحاكي الأقدمون إلا بقدر اتباعهم للعقل . وقد ساعد « ديكارت » على إرساء قواعد العقل عند الكلاسيكيين ، ولكن أصل التأثير يرجع إلى شروح الإيطاليين لأرسطو من قبل . والعقل عندهم مرادف لصدق الحكم ، ويتنافى والخيال في معناه قديماً كما عرفوه عن أرسطو ، إذ الخيال غريزة عمياء ، وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان . وعندهم أن الشعر المسرحي « لغة العقل » ، بل إن « سانت إفريمون » Saint-Evremond عاب الشعر نفسه باسم العقل . وفضل عليه الفكرة الواضحة في النثر . وفي هذا المجال ازدوج تأثير « العقلية » الكلاسيكية والديكارتية معاً^(٤) . وكان من نتيجة ذلك أن ضعف الشعر الغنائي وهان شأنه ، وبخاصة في الأدب الفرنسي . وظلت الحال كذلك حتى الرومانتيكية .

(١) انظر كذلك : Aug. Dupouy: *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, p. 15-16.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٨ — ٢٩ .

(٣) هذا الكتاب ص ١٩ — ٢٥ .

(٤) انظر مقالة لنا في فلسفة الصورة عند الكلاسيكيين في « المجلة » ، يوليو ١٩٥٩ .

والعقل عند الكلاسيكيين يرادف النوق السليم والحكم السليم ، ومن هذه الناحية اتخذه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة . وهم يعارضونه بالنوق الفردي ، ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، فأساس الجمال في الأدب «العقلي» أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان^(١) .

وهم يترجمون «العقل» في النقد بخلق الجماهير التي يتوجه إليها الشاعر ، وبعاداتها . وهذا هو معنى التطابق بين العقل وما سموه : « النوق السليم » أو « مراعاة ما يليق » .

وجمهور الكلاسيكيين محدود أرستقراطي . فليس أدب الكلاسيكيين شعبياً . وكانت « جماعة الثريا »^(٢) في عصر النهضة أصرح في دعوتها من الكلاسيكيين ، حين نصت على تحقيرها لسواد الشعب ، وقصرت الفن على الصفوة . وحتى في الملهاة كان يقصد الكلاسيكيون إلى إرضاء السادة قبل البرجوازيين وسواد الناس . وهم يصرحون بأنهم لا يتوجهون إلا إلى الخبراء بمهنة ربات الفنون ، إذ للشعر جمال لا تراه كل العيون . ويحقر الناقد الكلاسيكي « شاپلن » من شأن الشعب ، وينصح صديقاً له ألا يتوجه إلى سواد الناس ، لأنهم في الحقيقة لا يمثلون الشعب ، إذ هم ثمالته . وإنما يجب أن يتوجه الشاعر إلى الصفوة والسراة . فاذا قال هذا الناقد في موضع آخر إنه إنما يتوجه إلى الشعب ، فهمنا ماذا يقصد به ، كما يفسره هو ، إذ يقول إنه يقصد بالشعب « أعضاء المجالس النيابية (من الأرستقراطيين لذلك العهد) ، والفرسان ،

(١) طالما نص في مقدمة المسرحيات الكلاسيكية على مدح العقل بهذا المعنى ، ويدافع عنه

موليير في مسرحيته : Critique de l'Ecole des Femmes, V, Sc. 3,

وانظر كذلك : Boileau: Art Poétique, Chant 1, v. 45-48 — II, 191-192.

(٢) هذا الكتاب ص ١٩ — ٢٣ .

والسَّراة لأنهم الذين يجمعون إلى المعرفة الذوق السليم»^(١) ؛ كما كان ذلك الذوق مفهوماً عندهم .

وفي ظل القواعد الكلاسيكية راج الشعر المسرحي ، وضعف الشعر الغنائي ، واهتت الذاتية تحت سلطان المجتمع الأرستقراطي ، وقد ساعد أدبهم على دعم القيم والتقاليد السائدة .

وفي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين ، قامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، في إنجلترا أولاً ، ثم في ألمانيا وفرنسا ، ثم في أسبانيا وإيطاليا . والتيار الفلسفي الذي قامت عليه الرومانتيكية هو التيار العاطفي ، الممثل في الفلسفة العاطفية . وقد سبق أن أوجزنا القول في أسسها العامة وقابلناها بالفلسفة العقلية التي دعمت المذهب الكلاسيكي^(٢) .

وقد كان جمهور الرومانتيكيين هم الطبقة الوسطى أو الطبقة البرجوازية ، بعد أن كان جمهور أسلافهم يتمثل في الطبقات الأرستقراطية التي كان يعتمد عليها الكتاب الكلاسيكيون ، ويحرصون على نيل الخطوة لديها . وكانت قد نهضت الطبقة الوسطى في عصر الرومانتيكيين ، وتطلعت إلى نيل حقوقها السياسية والاجتماعية . فوجد فيها الكتاب جمهوراً يقرأ لهم ويمكنهم الاعتماد عليه ، والاكتفاء به بدلاً من الاعتماد على الطبقات الأرستقراطية . وقد كان هؤلاء الكتاب أنفسهم من صميم تلك الطبقات . ففضلوا أن يعبروا عن مطالب طبقتهم ويبلوروها ، ويعيشوا في صميم مسائلها ومشكلاتها ، على أن يظلوا يعيشون — كأسلافهم — على هامش طبقة أرستقراطية ليسوا منها . وأنقوا أن يقنعوا

(١) انظر : J. Chapelain: *La Pucelle*, préface .

وكذا : R. Bray: *La Formation de la Doctrine Classique en France*, part I, chap. IV, V.

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٣٠ — ٣٢ والمراجع المبينة بها .

يمكن متواضع في المجتمع ، يعبرون فيه عن قيم لا تمثل حاجات طبقتهم الاجتماعية الملحة . على أن مسلكهم في ذلك كان يتفق والمشار الإنسانية . إذ كانوا يدافعون عن طبقة مهضومة الحق ، هي الطبقة التي نشأوا فيها . وهم على وعى بأنهم يقودون معركة التحرير ضد طبقات الطفيليين من الأرستقراطيين . فكان الأدب ممهداً للثورة ومصاحباً لها ، عن حرية وإيمان برسالة الإنسانية . ففيه — على حد تعبير فكتور هوجو — : «تظهر إلهة الشعر من جديد ، لتستولي علينا وتقودنا ، باكية على ما في الإنسانية من بؤس ، تخلق في الذرى أو تهبط إلى الأعماق قارعة أو معزية . فترد الحياة جميعاً وضياء مشرقة ، بتخليقها ، وعصفها ، وبأنغام مزهرها منطلقة كإعصار من الشرر ، وبما لها من آلاف العيون في آلاف الأجنحة . و بفضل ذلك التقدم القديسي تسرى الثورة اليوم في الهواء والحناجر والكتب . وتأخذ الثورة بيد الحرية أختها ، فتجعلها تنفذ في كل إنسان من جميع مسامه . وبعد أن ملأت الشعب اعتداداً تحت التجاعيد القديمة من الجباه ، وسمت بسواد الشعب المحقور . ثم أصبحت فكرة بعد أن استقرت حقاً»^(١) . وتجلى في أدب الرومانتيكيين — نتيجة للفلسفة العاطفية والتعبير عن مطالب الطبقة البرجوازية — الاعتداد بالفرد وحقوقه تجاه المجتمع ، مما استلزم لديهم قيام نوع من التعاون جديد ، بينه وبين مجتمعه ، يقصد فيه إلى الحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية ، تمهيداً للقضاء عليها . فكانت موضوعات المسرحيات والقصص والأشعار الغنائية ذات طابع شعبي ، وكانت شخصياتها من سواد الشعب ، أو من الشعوب البدائية ذات الفضائل الفطرية . فإذا تحدثوا عن شخصيات أرستقراطية كان ذلك للحملة عليها والسخرية منها ، وتحميلها تبعة ماساد مجتمعتهم من

(١) من قصيدة لفكتور هوجو يصور فيها فضل الأدب وأثره في الثورة من ديوانه :

« تأملات » Les Contemplations ؛ وعنوان القصيدة :

Réponse à un acte d'accusation vers 205-234.

مظالم^(١) . وطالما قصدوا إلى إغذار الفرد فيما يرتكب رغبة في تنبيه مجتمعهم إلى ضحاياه^(٢) . وكان عصرهم كذلك هو عصر نشوء القومية والوطنية في أوروبا . فأخذوا يحيون في أدبهم مآثر أجدادهم وصراعاتهم في سبيل حريتهم ، ويشيدون بذلك خاصية في القصص والمسرحيات . وحرصوا في هذه المسرحيات والقصص على وصف اللون المحلي للعصر والبلد الذي تجري حوادثها فيه . وهذا اللون الموضوعي قد حافظت عليه المذاهب الأدبية الأخرى التي تلتهم . وتمثل في الاتجاهات السابقة كلها طابع الأدب الرومانتيكي من الناحية الاجتماعية المدعمة بالاتجاه الفلسفي العاطفي السابق الذكر .

أما من الناحية الفنية ، فقد اخترعوا قوالب فنية عامة تلائم مقاصدهم ، كما في جنس القصة التاريخية الذي سبق أن أوجزنا فيه القول^(٣) . وفي المسرحية خلطوا المأساة والملهاة فيما يسمى الدراما الرومانتيكية ، اقتداءً بشكسبير ، وقضوا فيها على وحدة الزمان والمكان .

وقد نهض الشعر الغنائي نهضة عظيمة بفضل الرومانتيكيين ، لاعتدادهم بالفرد ومشاعره ، ولفهمهم الخيال على نحو يناقض ما كان يفهمه الكلاسيكيون . فالخيال عند الرومانتيكيين هو الذي يولد الصور ، والصور وسائل تجسيم المشاعر والأفكار . وقد كان الفيلسوف الألماني « كانت » أعظم فيلسوف أثر في آراء الرومانتيكيين في بيان قيمة الخيال . وعنده أن الخيال ذو صلة بالحواس التي تصدر عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مشول الأشياء الحسية أمامه . فإذا اقتصر على توليد

(١) انظر كتابي الرومانتيكية ص ١٠٨ — ١١٠ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٤ — ٣٨ ، ١٥٨ — ١٥٩ ، ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٠٦ — ٢٠٨ .

ما مر بالحس قبل من مرئيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهي في ذاتها أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجي . وعلاقته بالحساسية والإدراك ليست علاقة خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة في أعلى درجاتها بالإدراك . ولا تيسر المعرفة للإنسان بدونه . ويضيف « كانت » إلى ذلك قوله : « قلما يعي الناس قدر الخيال وخطره »^(١) . ويقسم « كوليردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأول ، وهو مقابل لما سماه « كانت » : الخيال الإنتاجي ، وهو ضروري لكل إدراك علمي ؛ ثم الخيال الثانوي ، وهو الخيال الجمالي ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال السابق من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية . والطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشارك فيها^(٢) . وتردد مدام دي ستال — وهي أول داعية للرومانتيكية في فرنسا — صدى هذه الآراء التي مثلت تياراً عاماً أورياً لدى الرومانتيكيين بقولها : « في داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية . وخیال الرسامين والشعراء هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة وحياة »^(٣) . وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو أثر في السمو بمكانة الشعر الغنائي ، على حسب ما يقول « هرذر » : « الشعر الغنائي هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور في أعلى درجات إيقاعه اللغوي » . وفي ذلك ولد الشعر الغنائي في مفهومه الحديث في الأدب الأوربي ، وضعف شأن شعر المدح التقليدي ، وهان الشعر الخلق والتعليمي ، وفضل الشعر

(١) انظر : Martin Heidegger: *Kant et le Problème de la Métaphysique*, p. 185-196.

(٢) انظر : Coleridge: *Biographia Literaria*, Chap. XIII.

(٣) انظر : Mme de Staël: *De l'Allemagne*, 3e Partie, Chap. VIII.

الغنائى شعر المسرحيات الموضوعى ، تمهيداً لانصراف هذه المسرحيات إلى لغة
النثر بعد الرومانتيكيين .

وفى داخل التجربة الشعرية تصبح كل صورة بمثابة عضو حى فى بنيتها
الفنية . وهذا ما يسمى « عضوية » الصورة الشعرية . فالقصيدة وحدة عضوية
تشبه وحدة المسرحيات العضوية^(١) . وتبعاً لذلك تكون القصيدة الغنائية
عضوية ، أى ذات بنية حية ، تنمو بها من داخلها ، فى اتساق تام نحو نهايتها .
وهذه خاصة الشعر ، وبه يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير . وأول
من قرر هذه الخاصة « لسنج » الألمانى (١٧٢٩ — ١٧٨١) فى كتابه
« لاوكون » Laokoon الذى صدر عام ١٧٦٦ — وهو رومانتيكى فى فكرته هذه ،
على الرغم من كلاسيكيته فى آرائه الأخرى — وعنده أن الرسم والنحت مبدؤهما
مكانى لا زمانى ، فى حين مبدأ الشعر زمانى لا مكانى ، لأنه يجسم لنا الأفكار
من خلال حركة القصيدة . وقد أعجب بقوله هذا « جوته » ، وهو من آباء
الرومانتيكيين . ويقرر هذا المبدأ الفنى أيضاً « أوسكار وايلد »^(٢) ؛ فالقصيدة
الغنائية ذات وحدة عضوية حية نامية^(٣) . وخاصة الصورة فى شعر الرومانتيكيين
أنها شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية . ومنذ الرومانتيكيين تقرر أن كمال
الشعر فى لغته التصويرية ، لا التقريرية العقلية . ولذا عيب الشعر الكلاسيكى ،
— فيما يرى « كوليردج » — بأنه يضحى بالعاطفة المنطلقة المشبوبة فى سبيل الدقائق
الذهنية والوثبات الفكرية . ويقول جورج مور : « أوبئة العمل الفكرى
وطفيلياته : تلك هى الأفكار »^(٤) . ومبنى الصورة على المشابهات الجوهرية التى

(١) مرجع « كوليردج » السابق ، الفصل الثامن عشر ، وكذا :

Oscar Wilde: *Works of*, London 1949, p. 949.

Oscar Wilde: *Works of*, p. 965.

(٢) انظر :

F. Kermode: *Romantic Image*, chap. V.

(٣) انظر :

(٤) المرجع السابق الفصل الثالث ،

تثير المشاعر ، لا على المظاهر العرضية العابرة . والرومانتيكي ذاتي في صورته ،
يصف الطبيعة والأشياء من خلال ذاته . فنفسه مرآة لما حوله ومن حوله .

ولذا كانوا يخلطون مشاعرهم بمناظر الطبيعة ، ويكثر من تشخيصها .
وقد دعوا في صورهم إلى الأصالة ، بحيث يصدر الشاعر عن ذات نفسه في موقفه ،
لا إلى ما حفظ في ذاكرته من صور . يقول فكتور هوجو : « يجب أن يحترس
الشاعر على الأخص من النقل عن أي امرئ كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ،
يستوى في ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورني . . . إن طفيلي العملاق
لا يزيد عن أن يكون قزماً »^(١) . وقد أثر الرومانتيكيون أبلغ الأثر في الشعر
الغنائي ، فنهضوا به ، وجددوا مفهومه ، وسنوا فيه أصولاً فنية أثرت أعمق الأثر
في شعرنا الحديث ؛ بل إنها — في كثير من نواحيها السابقة — أثرت في المذاهب
الأدبية التي خلفتهم .

وحوالي منتصف القرن التاسع عشر الميلادي ماتت الرومانتيكية في الآداب
الكبرى الأوربية . وأخذ يخلفها مذهبان آخران : أحدهما المذهب البرناسي ،
وهو مذهب الفن للفن فيما يخص الشعر الغنائي ، ومذهب الواقعية أو الواقعية
الطبيعية فيما يخص القصة والمسرحية . والأسباب الفلسفية والاجتماعية التي ساعدت
على موت الرومانتيكية ، هي التي ساعدت على قيام هذين المذهبين في تلك
الآداب . ولهذا كان بين هذين المذهبين وجوه شبه كثيرة ، على الرغم من الفروق
الأخرى الجوهرية بينهما ، تبعاً للأجناس الأدبية التي شغلا بها .

فأما المذهب البرناسي ، فهو نسبة إلى جبل « پارتاس » باليونان ، موطن

الإله أبولو وآلهة الفنون في أساطير اليونان قديماً ، وهو المقام الرمزي للشعراء^(١) .
وكان قيام هذه المدرسة على أساس فلسفي مزدوج : إذ هو يعتمد من ناحية على
الفلسفة المثالية الجمالية ، وأعظم دعامتها لهم من هذه الناحية فلسفة « كانت »
(١٧٢٤ — ١٨٠٤) ؛ ومن ناحية ثانية على الفلسفة الواقعية والتجريبية التي
سادت في أوروبا منذ حوالي منتصف القرن التاسع عشر .

وموجز ما يخص الفلسفة المثالية أن « كانت » كان أعظم من فرق بين
الجمال في ذاته والمنفعة . فالعمل الفني ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة
الجمال ، وجماله المحض لا يتمثل في سوى شكله . والحكم الجمالي يمتاز بخصائص :
أولها أنه يصدر عن رضا من الذوق لا تدفعه إليه منفعة ، أى أن المتعة الفنية
لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه ، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك ،
وبخلاف الرضا بالخلق الذي يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفأ كمة أو
بصورتها ، ولكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فناً . وثاني هذه الخصائص
أن الجمال تقومه الأذواق محسوساً دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وثالث
هذه الخصائص أن كل شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها فيه ؛ إلا الجمال ،
فإننا نحس أمامه بمتعة تكفيها السؤال عن الغاية منه ، بحيث لو وجد عالم ليس
فيه سوى الجمال كان غاية في ذاته . فإذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع في
إنتاج فأ كمة وقيمتها التجارية ، فإنه لا يفكر حينذاك في قيمتها الجمالية . وعلى
من يريد أن يتوافر له الذوق الجمالي أن يعجب بالشيء الجميل دون أن يلقي بالاً
لمثل هذه الغايات . وهذا ما يسميه « كانت » : « الغائية بدون غاية » في الشيء
الجميل . ورابع هذه الخصائص أن الحكم الجمالي ذاتي ابتداء ولكنه موضوعي

(١) وقد جمع شعر أقطاب هذا المذهب في دواوين من عام ١٨٦٦ حتى عام ١٨٧٦ ،
أطلق على مجموعها اسم : « پرناس المعاصر » Le Parnasse Contemporain ، رمزاً
إلى أنهم يعتنون كل العناية بكمال الصياغة الفنية للشعر الثنائي .

من ناحية التصور ، أى من ناحية اشتراك ذوى الأذواق فيه دون حاجة إلى أقيسة منطقية أو تجارب عملية . لأنه صادر عن الوعى الجمالى . فإذا حكمنا بما يخالفه كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى ، تشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . فالجميل موضوع متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة المحسة ، كما هو الشأن فى الشيء اللذيد ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن فى الخير^(١) . ويعد الفيلسوف الألمانى « هيجل » (١٧٧٠ — ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » فيما يخص معادلة الشكل الجمالى بالمضمون . ويهمنى هنا من ذلك أنه يرى أن الكمال الفنى فى تعادل الشكل بالمضمون على أتم صورة قد تمثل فى فن اليونان . وهى مرحلة الكمال التى لن يصل إليها الفن بعد ذلك أبداً^(٢) .

وقد أثرت هذه الفلسفة فى دعوة البرناسيين إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وفى أن العصر الذهبى للشعر هو عصر الإغريق الذى لن يصل إليه الشعر أبداً .

وكان من أوائل من ردوا صدى هذه الفلسفة فى فرنسا هو « بنجامين كونستان » (١٧٦٧ — ١٨٣٠) فى « يومياته الخاصة » التى طبعت عام ١٨٩٥ ؛ ثم ظهرت عبارة « الفن للفن » فى محاضرات « فكتور كوزان » التى ألقاها فى السوربون عام ١٨١٨^(٣) — وفيها : « الشريعة لأمر الدين ، والخلق للخلق ،

(١) تلك فكرة عامة عن كتاب « كانت »سمى Critique de Jugement — انظر كذلك :

Lalo (Charles): *Notions d'Esthétique*, p. 56-58. — E. Bréhier: *Histoire de la Philosophie*, II, p. 558-564.

(٢) انظر كتابى : الدخلى إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٦٠ — ٣٦٤ والمراجع المينة بها .

(٣) وطبعت عام ١٨٣٦ بعنوان محاضرات فى الفلسفة : Cours de Philosophie

والفن للفن ؛ ولا يمكن أن يكون الفن طريقاً للنافع ، ولا للخير ، ولا للأمور القدسية ، لأن الفن لا يقود إلا إلى ذات نفسه .

وتجلى صدى هذه الفلسفة في آراء « تيوفيل جوتييه » (١٨١١—١٨٧٢) ، وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، إذ يقول في صحيفة معاصرة له عنوانها : الفنان : « نحن نعتقد في استقلال الفن ، فالفن ليس لدينا وسيلة ، ولكنه الغاية . وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى . ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل . . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول في مقدمة قصته : الفتاة دي موبان^(١) : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ؟ إن غايته أن يكون جميلاً » . ويقول « لو كنت دي ليل » رئيس هذه المدرسة التي كانت قد تبلورت في مبادئها الكاملة بعد منتصف القرن التاسع عشر : « عالم الجمال — وهو مجال الفن الوحيد — غاية في ذاته ، لانهائى . ولا يمكن أن تكون له صلة بأى إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التي تلتقى عندها طرق الفكر ، وما عداه يدور في دوامة من المظاهر . والشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية وغير المرئية ، فى صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع ، تتم عن عمق خبرة ، محكمة النسيج ، متنوعة الألوان ، موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى ، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، إذ أن كل عمل فكري لا تتوافر فيه هذه الشروط لنخلق جمال حسى لا يمكن أن يكون عملاً فنياً ... ولذا كان على الشعر ألا يهتم بمطالب الحياة المادية للمعاصرة ، إذ القطيعة كاملة بينه وبين الدهاء »^(٢) .

(١) انظر : Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin* (1835).

(٢) انظر : Leconte de Lisle: *Les Poètes Contemporains* (1864) avant-propos

وفى أقوال « لو كنت دى ليل » السابقة ، تظهر الدعوة الصحيحة للمذهب
الپارنامى ، ففيها الحرص على استكمال النواحي الفنية للعمل الشعرى ، وفيها
كذلك ضرورة توافر الخبرة والعلم والأصالة للشاعر ، بحيث يكون عمله ذا أثر
فكرى وإنسانى . وإذا كان « لو كنت دى ليل » قد قطع الصلة بين الشعر
الرفيع وبين الدهاء ، فلم يقطع تلك الصلة بينه وبين الصقوة ، وبينه وبين
الحقيقة والعلم . ومن هذه الناحية يتجلى تأثر الپارناسيين بالفلسفة الوضعية
والتجريبية .

ذلك أن نقاد الأدب لمهدم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب
الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وفى تلك الفترة
كانت قد عظمت ثقة الكتاب والنقاد فى العلم ، وأنه سيحل كل مشاكل
الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التى أسسها « أوجوست كومت »
(١٧٩٨ — ١٨٥٧) ، والفلسفة التجريبية بفضل « جون ستيوارت ميل »
(١٧٠٦ — ١٨٧٣) ، إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ،
وأن العلم هو الذى يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .
وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التى تهمنا هنا : أن المعرفة المثمرة
هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ،
وأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ — فى الفلسفة وفى العلم —
إلا بمكوفه الذائب على التجربة ، وبتخليه عن أفكاره الذاتية السابقة^(١) .
وأعظم ناقد أدبى يمثل هذه الفلسفة هو « تين »^(٢) . وقد تأثر به الواقعيون

(١) انظر : E. Bréhier, *op. cit.*, II, chap. XV. وكذا :

Lalande: *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, arti-
cle: Positivisme.

(٢) قد شرحنا آراءه وفلسفته ، وتأثره بالعصر وتأثيره فيه ، وقدنا نظريته ، فى هذا
الكتاب ص ٥٠ — ٥٨ .

كما تأثر به البرناسيون . وقد كان « تين » يرى استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية ، وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصة . يقول في إحدى رسائله إلى معاصره المؤرخ : فرانسوا جيزو : « لكل شيء موضعه الخاص به . هذه هي قضيتي الكبرى . ففي الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق ... ولكنني إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه في ميدانه ، فإنني أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أي سلطان عليهما »^(١) .

ويظهر صدى الفلسفة السابقة والنقد المتأثر بها في دعوة « لو كنت دى ليل » ، فهو يقول في حفل استقباله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ : « إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء وحياتها العليا . فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنساني » . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية : « إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر للتباعدة يجب الآن أن يأتلفا اتئلافاً تاماً ، أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما [الشعر في عهده الأول] بمثابة الوحي الفطري للمثال الإنساني الذي تضمنته الطبيعة الخارجية . وكان الآخر [العلم] هو الدراسة العقلية والتعبير للمشرق عنها . ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التي كانت له في عهده الفطري ، أو بالأحرى : قد استنفذها ؛ وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليده هذه ، حتى يبعثها حية في الصورة الخاصة به » . ثم يقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولهما المشتركة . وعما قريب ستعم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق ، والحياة الخاصة والحياة الخارجية ، وكل ما هو جوهرى في أصل الأجناس الإنسانية القديمة

وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً»^(١) . وذلك هو الأساس الفلسفى للبرناسيين .

أما الجمهور الذى اختاره هؤلاء ، فقد كان يتمثل فى صفوة المجتمع الذى يغذون فيه النواحي الجمالية الرفيعة ، ويمحون المثل الإنسانية يبعث الصور التاريخية لعصور الإنسانية الماضية . وقد كان أكثر البرناسيين يتبعون المذهب الرومانتيكى فى بادئ أمرهم ، ويشايعون دعاة التقدم الاجتماعى ؛ ولكنهم سرعان ماضقوا بسواد الشعب ذرعاً ، فترفعوا عنهم فى قنهم ، ليتوجهوا به إلى الصفوة . ويعبر « لو كنت دى ليل » عن هذا الشعور بقوله : « إنما أبغض عصرى نتيجة للنفور الطبيعى الذى نعانیه من كل ما يهددنا فى فننا بالموت ؛ ولكنه ، ويا للأسى ! ، بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سوى»^(٢) ولم يكونوا يقصدون بدعوتهم إلى الفن للفن سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة . فكانوا يضيّقون ذرعاً بوصف الرومانتيكيين لغايات سواد الشعب ، وكذلك بوصف الاختراعات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار . يقول « لو كنت دى ليل » : « قلما أتأثر بهذه الأناشيد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالأحرى تدلنا على أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة ... وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يتردّوا فى الموت الفكرى»^(٣) . فليس فى دعوتهم إهمال لرسالة الشعر الإنسانية بهداية الصفوة إلى المثل العليا والعبر التاريخية ، كما قد يتوهم .

وقد يغترب البرناسيون بخيالهم فى الأقطار النائية أو العصور الماضية .

(١) انظر : Leconte de Lisle: *Poèmes Antiques* (1852), Préface.

(٢) انظر : Leconte de Lisle: *Poèmes et Poésies* (1855), Préface.

(٣) المرجع السابق .

وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم ؛ ولكن البرناسيين كانوا يغربون بخيالهم اغتراباً علمياً . ذلك أنهم كانوا يتبحرون في التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها . وكانوا يفعلون مثل ذلك في تصوير مناظر الطبيعة والأحياء في البلاد النائية . ويسجلون هذه المواقف التاريخية وهذه المناظر في صور موضوعية ، لا تظهر فيها ذواتهم كما كانت عليه الحال لدى الرومانتيكيين . وهم في ذلك لا يبالون بسواد الناس . ولذا جاءت صورهم في كثير من أشعارهم ذات صبغة علمية ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمذنيات والعصور التي يصورونها . فرسالتهم موجبة — في فهم الكمال — إلى الصفوة . يقول رئيس مدرستهم مبيناً غاياتهم الإنسانية : « ليطمئن القوم ، فدراسة الماضي لا صلة لها بالسلبية ولا بالتجريد . وليست المعرفة رجوعاً إلى الوراء . وإضفاء الحياة المثالية على مالم تعد له حياة واقعية ليس معناه الرضا بالموت أو بحث صور مجذبة لا ثمرة لها »^(١) .

وهم يوافقون الرومانتيكيين في العناية بالصور الشعرية في وحدتها العضوية ، إذ هي روح الشعر في معناه الحديث ؛ ولكن صورهم موضوعية ، خلافاً لصور الرومانتيكيين الذاتية . ولا يعتقد البرناسيون في الإلهام . وميزة الشاعر ، عندهم ، أن يعمم مشاعره الخاصة في صور موضوعية ، يلتزم الحيدة التامة إزاءها ، كما يفعل العالم في معمل تجاربه . وقد تعكس هذه الصور مشاعر الشاعر ، ولكن عن طريق غير مباشر . والقارىء هو الذى يقف بنفسه على هذه الصور ، ويستنتج منها ما تشف عنه من معان إنسانية ومشاعر جمالية سامية المعنى . وأثرت دعوتهم إلى بذل الجهد لإكمال الصياغة الفنية في بعض الكتاب الواقعيين من أصحاب الأسلوب الرفيع ، كما في حال «فلوير» في قصصه الواقعية ، مثلاً . وانتقل هذا الاتجاه العام إلى الأدب الإنجليزي ، واضحاً في مثل «سوينبرن» Swinburne

(١٨٣٧—١٨٠٩) ، و «ولتر پيتر» W. Peter (١٨٣٨ — ١٨٩٤) — ولم
يفسر هذا المذهب كثيراً في الأدب الفرنسي ، فسرعان ما خلفته الرمزية في الشعر
كما سنرى^(١) .

وفي نفس فترة البارناسية ، بدأ يزدهر المذهب الواقعي ، والواقعي الطبيعي ،
وهو ما يطلق عليه الواقعية الأوربية أيضاً . والنهضة العلمية للعصر ، والفلسفة الوضعية
والتجريبية السابقة الذكر ، من الأسس المشتركة بين الواقعية والبرناسية ، على الرغم
من أن الواقعية اتجهت إلى القصة والمسرحية . ولهذا وجدت مشابه بينهما : ففيهما
نفس الدعوة إلى الموضوعية في الخلق الأدبي ، في وجه دعوة الرومانتيكيين الذاتية ؛
ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ،
ونفس الفلسفة النائرة على شرور الحياة ، مع الثقة الكبيرة في العلم أنه سيحل جميع
مشكلات الإنسانية^(٢) .

وقد دعا أصحاب المذهب الواقعي إلى تأليف القصة أو المسرحية على حسب
الملاحظات الدقيقة لما يحيط بالأديب من مظاهر طبيعية وإنسانية بعد الدراسة
الواقعية لها . فلا بد أن يختار الكاتب مادة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعية .
وشخصياتهم الأدبية مأخوذة إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) في آفاتها التي
تهدد المجتمع بالانحلال ، وإما من العمال فيما يعانون من حيف وما ينشدون من
إنصاف . فالواقعيون يهاجمون الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها أسلافهم من
الرومانتيكيين . ذلك أن تلك الطبقة كانت تتعرض للظلم في العصر الرومانتيكي ،
فساعد أدب الرومانتيكيين على صعودها في وجه الأرستقراطية الطاغية آنذاك .

(١) قد ضربنا أمثلة للشعر الرومانتيكي ، وللشعر البرناسي ، في كتابنا : المدخل إلى النقد
الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ص ٤٧٩ ، ٤٨٠ — ٤٨٣ ونحيل القارئ إليها ، لضيق المجال
هنا عن ذكرها .

(٢) انظر : Braunschvig: *La Littérature Contemporaine Étudiée dans les Textes*, p. 4.

ولكنها ، بعد أن تولت الحكم ، ظهرت فيها آفات كانت مجال تصوير الواقعيين ليدقوا ناقوس الخطر لتلك الطبقة ، ويجددوا القيم الإنسانية بما يلائم الوضع الاجتماعى الجديد . وعلى يد الواقعيين دخل العمال الأدب بوصفهم طبقة مهضومة الحق لعصرهم ، يدافع الواقعيون عن حقوقها ، ويتوجهون إليها .

والواقعيون يتخذون مادة تجاربهم فى قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا ، ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية ، فهم يصورون الشر والآفات فى تجاربهم لتنبيه المجتمع إلى تلافى إبتاج مثل هذه التجارب .

وقد زاد « إميل زولا » على مبادئ الواقعية مبدأ آخر ، هو أنه لا بد أن ينتهى الكاتب فى قصصه إلى نتائج تؤيدها العلوم فيما توصلت إليه . فبعد أن يجمع الكاتب الحقائق كما لاحظها ملاحظة دقيقة ، ليضع بها لبنات بنائه الفنى ، ويهيئ الأرض الطيبة التى تتحرك فيها شخصياته الأدبية ؛ « يأتى دور التجربة التى بها يحرك شخصياته فى دائرة وقائع خاصة ، ليبرهن على أن توالى الحقائق يتم طبقاً لما أدت إليه الوقائع المدروسة فى العلوم »^(١) . وقد ألف زولا — تطبيقاً لمبدئه السابق — فى واحد وثلاثين قصة طويلة ، تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات ، هى أسرة : « روجون ماكار » Rougon Macquart ، وقد انتهى فى هذه القصص إلى نتائج كان قد وصل إليها علم الوراثة لعصره . ولا فرق بين الواقعيين والطبيين إلا فى المبدأ الذى تمسك به زولا فى الانتهاء فى القصص إلى نتائج أيدها العلم من قبل ، والمبادئ بعد ذلك مشتركة بين الواقعيين والطبيين . على أن زولا نفسه يرى أى التجارب الأدبية لا يمكن أن تؤيد نتائجها جميعها علوم العصر ، لأن الظواهر الإنسانية من التعقيد بحيث لم يتوصل العلم بعد إلى

(١) قد تأثر إميل زولا بالعالم الطبيب « كلود برنار » فى كتابه : « الطب التجريبي » كما تأثر بالفيلسوف الناقد « تين » .

الكشف عن أسرارها . وحسب الكاتب أن يبرهن على خطر النتائج التي يصورها من الناحية الاجتماعية ، لينبه المجتمع إلى أخطائه كيلا يقع في مثلها ، وليتلافها في المستقبل . ولهذا كثيراً ما يصرح الكاتب الواقعيون أنهم طبيعيون ، إذ هم مشتركون في مبادئهم فيما عدا الفرق الدقيق الذي نبهنا إليه ، والذي لا يتوافر في العمل الأدبي إلا إذا كان الكاتب قد تعرض لقضية قال فيها العلم من قبل كلمته .

وأول من تأثر باتجاه العصر في الفن هو الرسام « كورييه » (١٨١٩ — ١٨٧٧) الذي دعا إلى الواقعية في الرسم ، وأن على الرسام أن يسجل مشاعره نتيجة لنظرة في أمور مجتمعه ، وألا يغيب عن ذهنه أن المجتمع موضوع الفن ، إذ هو تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع . وقد نقل دعوته تلك إلى مجال الأدب صديقه « شانفلوري » Champfleury (١٨٢١ — ١٨٨٩) في مجموع مقالات عنوانها : « الواقعية » (١٨٥٧) . وبلغ بالدعوة قمتها « زولا » ، الذي تأثر أيضاً بكتاب « الطب التجريبي » لكلود برنار . وكان لزولا فضل توضيح « التجربة » — لأول مرة — في الأدب توضيحاً يتمثل فيه روح العصر . وقد فرق بين الملاحظة والتجربة : فالملاحظة استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هي دون تغييرها ، والتجربة استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية . فمثلاً علم الفلك علم ملاحظة ، وعلم الكيمياء علم تجربة . فملاحظة الكاتب للأحداث في الطبيعة لا تكفي ، بل لا بد بعد ذلك من ترتيبها ترتيباً يوجه بها الكاتب الظاهرة التي يلحظها لتنتهي إلى النتيجة التي يريدتها . وفرق بين القصة التجريبية والعلم التجريبي ، إذ لم يعرف بعد كل القوانين التي تتحكم في العاطفة ، ولا يستطيع تحليل الشعور كما يشرح الجسم ؛ ولكن « زولا » مع ذلك يدعو إلى الاستقصاء في الملاحظة التي تتوجهها التجربة .

ويرفض « زولا » أن يكون القاص مصوراً لا غير ، إذ يستحيل على الكاتب أن يقتصر على التصوير بدون التأويل . والخيدة في الفن مستحيلة ، إذ لا بد للكاتب من « التجربة » ، أى إخضاع الحقائق لقانونها المتحكم فيها . وبهذا يغير التجريبيون الطبيعة دون أن يخرجوا من حدودها . فالفكرة التى يخضع الكاتب لها حقائقه ليست تمكينية ، ولا خيالية محضة ؛ ولكنها عالمية ، غايتها التعريف بالطبيعة والمجتمع ، وهى تتيح للمؤلف أن يلحظ ويفهم ويخترع في ميدان حر فسيح . وغاية « التجربة » الأدبية ، كغاية التجربة العلمية ، أن يصير المرء سيداً مسيطراً على العالم لتوجيه ظواهره ، بغية تغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل ، وإيجاد مجتمع خير من المجتمع القائم عن طريق التوجيه . ويقوم الكاتب في ذلك بأنبئ الواجبات ، بكشفه عن مشكلات المجتمع ، وطرق العدالة فيه ، وبتصويره طرائق الجرائم والشر وأسبابها ، لتلافيها وعلاجها . فالتجريبيون دعاة للخلق الإنسانى عن طريق التجربة .

والتجريبيون يكرهون أن يختموا قصصهم بمغزى لها . فليس لهم أن يظهروا عواطفهم تجاه ما هو نافع أو ضار كما كان يفعل الرومانتيكيون . فهم يعرضون في قصتهم التجربة الاجتماعية دون برهان أو شرح أو طابع شخصى في صورة من الصور . ويكفى الكاتب عرض الحقيقة موضوعياً لينبه المجتمع والمشرعين إلى خطرها ، كي يستنتجوا منها هم ما يشاعون . ومن يبق في خارج دائرة التجربة خاضعاً لعواطفه ، معتداً بأنه مركز العالم ، فهو شاعر ، أورمانتيكى . ولا فرق بين الرومانتيكيين والتجريبيين في أن كلا الفريقين يدعو إلى مثال . يقول « زولا » : « لأننا جميعاً مثاليون ، أى نشغل بالدعوة إلى مثال من وراء التصوير الفنى التجريبي » ؛ ولكن الرومانتيكيين يسلكون في الدعوة إليه مسلكاً خيالياً ذاتياً ضاراً ، فى حين يعمل التجريبي على توفير السعادة للإنسان بتصويره الفنى ، ليصبح — فيما بعد — سيد الطبيعة فى مجتمع عادل . والقصة التجريبية فى ذلك بمثابة

بحث لتصوير مشكلات الإنسان والمجتمع . ولذا كان على الكاتب أن يعرف كل ما اكتشفه العلم خاصاً بالإنسان والمجتمع . ولا يحظر « زولا » على الكاتب أن يرجع إلى عاطفته وعقله في كل ما لم يقل فيه العلم كلمته الفاصلة .

والواقعيون — بعامة — لا يحبون المبالغة في العناية بالأسلوب ، لأنه وسيلة لا غاية . والأهمية كلها للمنطق والطريقة التي تسود ترتيب الأحداث والتعبير عنها^(١) . وجمهور الواقعيين هم — كما قلنا — العمال أو البرجوازيون . وكانت طبقة العمال لعهدهم قد وجدت اجتماعياً ، وتتطلب من يعبر عن آمالها وآلامها وآفاتهما في القصص والمسرحيات .

فإذا عالج أصحاب هذا المذهب موضوعات تاريخية في قصصهم ومسرحياتهم قاموا بإحياء دقيق للعصر بعبادته وملابسه وميول أخلاقه وعاداته ، على أن يتصل الموضوع التاريخي بقضية أو مسألة من قضايا العصر ومسائله .

وبفضل الواقعيين تمت للقصة نواحيها العامة الفنية كما استقرت في الآداب الحديثة جميعها . وكذلك الشأن في المسرحية .

والواقعية الاشتراكية تقوم على أساس فلسفي^(٢) مخالف للواقعية الأوربية ، ولكنها تتفق معها في أكثر النواحي الفنية . ومن أهم الفروق بينهما أن الواقعية الأوربية واقعية نقدية تعنى بوصف التجربة كما هي ، حتى لو كانت تدعو إلى تساؤم عميق لا أمل فيه ؛ في حين تحتم الواقعية الاشتراكية أن يبت الكاتب في تصويره للشر ودواعي الأمل في التخلص منه ، فتحكاً لمنافذ التفاؤل حتى في

(١) كل ما ذكرناه عن « زولا » مأخوذ من مقدمة كتابه : القصة التجريبية :

E. Zola: *Le Roman Expérimental*, p. 1-56.

(٢) قد شرحنا هذا الأساس الفلسفي وتقديراته في كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ،

الطبعة الثانية ، الفصل الأول من الباب الثالث ص ٣٧٨ — ٣٨٧ .

أحلك المواقف ، ولو أدى ذلك إلى تزييف الموقف بعض الشيء . ولا مجال هنا للتفصيل بينهما بأكثر من ذلك .

وظهر مما قلناه أن الواقعية في أسسها الفلسفية ونقدها الأدبي لم تكن بسوى القصة والمسرحية . وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى ظهر في الواقعية الاشتراكية اتجاه جديد يرمى إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية ، شأنه في ذلك شأن النثر . وصاحب هذه الدعوة هو « مايا كوفسكى » شاعر الثورة الروسية . وعنده أن الشعر الغنائى دور رسالة اجتماعية واقعية محددة . والشرط الأساس لإنتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر في حلها » . وفى هذا تحديد جديد لنوع التجارب فى الشعر الغنائى . فقد سبق أن ذكرنا أن للشعر الغنائى غاية تتحدد فى ضوء الفلسفة العامة للمذهب الأدبى ، كما هى الحال لدى الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين ؛ ولكن التجارب فى الشعر الغنائى — على حسب ما يا كوفسكى — يجب أن تتجاوب مع الوعى الاجتماعى لجمهور الشاعر . وفى مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتياً محضاً ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة . وقد طبق « مايا كوفسكى » دعوته فى شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الأوزان القديمة^(١) . وحوالى عام ١٩٣٥ ظهر صدى هذه الدعوة فى فرنسا ، بين الشعراء الغنائيين الذين ضاقوا ذرعاً بالقطيعة بينهم وبين جمهورهم^(٢) . وأثر ذلك ظاهر فى اتجاه عام فى الشعر العالمى الحديث ، فى اختيار نوع خاص للتجارب ، وفى الموضوعية ، وفى التعبير عن الوجدان الاجتماعى إما عن طريق وصف الموقف وصفاً موحياً ، أو فى عنصر قصصى .

وفى القصة والمسرحية أثرت الواقعية تأثيراً عميقاً فى الآداب العالمية ، فى

(١) Charles Corcet: *La Litt. Russe*, Paris 1951, p. 182-183.

(٢) انظر : Gaëton Picon: *Panorama des Idées Contemporaines*, p. 413-414.

الأسس الفلسفية والقواعد الفنية . وصاحبها مذاهب أخرى سنشير إلى أهمها ،
لم تجدد كثيراً في الأسس الفنية ، وإن جددت في الأسس الفلسفية تجديداً
كبيراً .

أما الشعر فسرعان ما خلف اليرناسية فيه مذهب جديد هو المذهب الرمزي
استقر في الآداب الأوربية منذ عام ١٨٨٠ م . وهو أهم مذهب في الشعر الغنائي
بعد الرومانتيكية . وقد ترك آثاراً عميقة في الشعر العالمي حتى اليوم .

والرمز هنا معناه الإيحاء ، أى التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية
المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية . والرمز هو الصلة بين
الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لا عن طريق
التسمية والتصريح . وللمذهب دعامة فلسفية في فلسفة « كانت » التي تفسح
مجالاً لعالم الأفكار ، وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجى عن غير طريق صوره
المنعكسة^(١) فينا . والشعر الرمزي ذاتي؛ ولكنه ليس ذاتياً في المعنى الرومانتيكي،
بل في المعنى الفلسفي ، أى البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة
اللغوية . والرمزيون كاليرناسيين لا يحفلون بسواد الشعب والناس ، بل يتوجهون
إلى الصفوة ؛ ولكنهم لا يستسلمون للإلهام كما هو شأن الرومانتيكيين ، بل
يؤمنون بالصنعة والإحكام ، وإخضاع الخواطر الأولى للفكر الفنى ، قصداً إلى
السيطرة إليها عن وعي^(٢) .

والمذهب الرمزي رد فعل لليرناسية . فالرمزيون يريدون أن يغوصوا

(١) انظر : B. Russel: *History of Western Philosophy*, p. 731-734.

وكنا : M. Braunschig: *La Litt. Franç.*, Vol. 3, p. 23-42.

(٢) يطيل في هذا المعنى بول فاليرى ، انظر مثلاً : *Existence du Symbolisme* في :

P. Valéry: *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, I, 686-705.

بشعرهم في أعماق النفس ، فلا يجرون وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق الذات . وبينما صور البرناسيون صورهم الشعرية في صور تجسيمية ، فربطوا بين الشعر والنحت والرسم ، عني الرمزيون بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء ، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في « سيولة » أنغامها . فلا جمود في الصور عندهم ، ولكن السيولة هي المنشودة لتوليد الإيحاء النفسي . وقد تأثروا بالموسيقى الألمانية « فاجنر » ، لتوليد الإدراك الرمزي ، مما هو جوهري في موسيقى الشعر . يقول « قرلين » في قصيدة له عنوانها : فن الشعر : « عليك بالموسيقى قبل كل شيء ... ثم بالموسيقى أيضاً ودائماً ، وليكن شعرك مجنحاً ، حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى ... » .

ومن وسائلهم الفنية في ذلك الإفادة من تراسل الحواس ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المسمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ، لتوليد إحساسات تغني بها اللغة الشعرية ، ولا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها ، ورائدهم في ذلك « بودلير » في قصيدته التي عنوانها : تراسل ، وفيها يقول : « الطبيعة معبد ذو عمود حية ، وتنطق هذه العمود أحياناً ولكنها لا تفصح ؛ ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة . وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصداء طويلة مختلطة ، تتردد من بعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيمة كالليل ، وكالضوء^(١) . » . ويعبر عن نفس المعنى بودلير أيضاً في قصيدة أخرى^(٢) : « يا للتجويز الصوفي لجميع مشاعري المذابة في شعور واحد !! لتكون أنفاسه الموسيقى ، ويكون صوته العطر » . وبتراسل الحواس يتحول العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية فكرية ، ويتجرد من بعض خواصه

Ch. Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, IV.

(١) انظر :

(٢) عنوانها : Tout Entière في المرجع السابق ، القصيدة الواحدة والأربعين .

المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً . وذلك أن العالم الخارجى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل .

ولهذا كان يلجأ الرمزيون إلى نقل صور العالم الخارجى من مواطنها المعهودة ، فى شبه تهوئش فكرى ، ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة وضعاً ، على نحو ما يعبر عنه « رامبو » : « رضى نفسى على خلق الأحلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى فى جلاء مسجداً فى مكان مصنع ، وجوقة لضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير فى السماء ، وحجرة استقبال فى قاع بحيرة ... فأجد فى النهاية أن هذا التهوئش الفكرى قد اكتسب صفة التقديس »^(١) .

ومن مبادئهم كذلك اللجوء إلى الصور الشعرية الظليلة ، يحددون بعض معالمها ، لتركوا الأخرى تسبح فى جو من الغموض الذى لا يصل إلى الإلغاز . كما يقول « ثرلين » فى قصيدته السابقة الذكر : « أحب شىء إلى هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدد » . والأهمية الأولى للظلال لا للألوان ، « كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب » .

ويلجأ الرمزيون إلى الألفاظ المشعة الموحية ، التى تعبر فى قرائنها عن أجواء نفسية رحيبة ، كلفظ « الغروب » الذى يوحى فى موقعه ، مثلاً ، بمصرع الشمس الدامى ، والألوان الغاربة الهاربة ، والشعور بأن شيئاً يزول ، والإحساس بالانقباض ، وما إليها .

ويولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة فى الإيجاء كذلك ، مثل « السكون المقمر » و « الضوء الباكي » و « الأسماك الفضية » و « القمر

(١) انظر : Arthur Rimbaud: Oeuvres, Lausanne, 1957, p. 247, sous le titre: Alchimie du Verbe.

الشرس» و « الشمس المرة المذاق^(١) » وكل تعبير منها فى موضعه مشع
موحٍ بألوان الإيحاءات النفسية .

والرمزيون هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية ، لتساير
الموسيقى فيه دفعات الشعور . فدعو إلى الشعر المطلق من التزام القافية ، والشعر
الحر من الوزن والقافية . وفى داخل القصيدة الواحدة تنوع موسيقى الوزن على
حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس . وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه
هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق . والوزن التقليدى الرتيب يخل بهذه
الوحدة^(٢) .

ويبغض الرمزيون اللهجة الخطابية ، بوسائلها التقليدية من إحالة وتهويل ،
لأنها تنافى التعمق فى تصوير المعانى النفسية الخبيثة فى حنايا النفس^(٣) .

ويلعب عالم العقائد والغيب دوراً كبيراً فى الصور الرمزية ، وفيها يختلط
الشعور باللاشعور ، وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس ، للأيحاء بعالم نفسية
دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء ، يلقي الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب
منها ولا تستوعبها .

وقد وضح من هذا الموجز فى الرمزية أنها ليست — كما فهم بعض شعرائنا
فيما يظهر من إنتاجهم — تشبيهاً حذف أحد طرفيه ، مع الاسترسال فيما يخص
الطرف الثانى ، ولكنها تعتمد إلى تعبيرات وصور جزئية تتعاون فى بنية القصيدة

(١) هذه الصفات مأخوذة من قصيدة : « ضجيع الوادى » Le Dormeur du Val
وقصيدة « السفينة السكرى » للشاعر « رامبو » .

(٢) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٥٣٩ — ٥٤٠
والمراجع المبينة هناك .

(٣) قصيدة : فن الشعر ، ثرلين ، السابقة الذكر .

لتشف عن صورة نفسية دقيقة مستعصية ، تستثير أدق خبايا النفس ، وتتعاون فيها الوسائل الفنية السابقة كلها .

وقد نجح المذهب الرمزي في الشعر ، وكان ذا أثر عميق فيه عند من أفادوا من وسائل الإيحاء الفلسفية ، ولم يسيئوا استخدامها بالذهاب إلى حد الإنغاز فيها . أما في المسرح والقصة فقد كان نجاح الرمزية ضئيلاً محدوداً . ومن أبرع من نجحوا في المسرحيات الرمزية « ماترلنك » البلجيكي ، وفي القصة « كافكا » التشيكي الذي كان يكتب بالألمانية^(١) .

وللتمثيل للشعر الرمزي ، نحيل القارئ على ما ترجمناه في مكان آخر من قصيدة : « السفينة السكرى »^(٢) لرامبو . ونضيف هنا مثالا آخر من الرمزية الإنجليزية قريب المنال في الفهم : قصيدة « ولتردي لامير » التي عنوانها : « المتسمعون »^(٣) . وهذه ترجمتها :

« ألا من إنسان هنا ؟ هكذا قال ابن السبيل ، وهو يطرق الباب المضاء بالقمر ؛ وحصانه ، في الصمت ، يرعى العشب من أرض الغابة الغزيرة الأزهار . وانطلق طائر من البرج الصغير ، من فوق رأس ابن السبيل ؛ ودق الباب ، مرة ثانية ، وهو يقول : « ألا من إنسان هنا ؟ » . ولكن لم يهبط إليه أحد ؛ ولم يطل عليه رأس من حافة الشباك المورقة ، لينظر في عينيه الرماديتين ، في حين ظل هو جامداً قلقاً . ولكن كوكبةً من الأشباح المتسمعة هي وحدها التي تسكن آنذاك المنزل المهجور ، كانت تتسمع ، في أضواء القمر الساكنة ، إلى الصوت الوحيد الآتي إليها من عالم الناس ، محتشدة في الظلام يغشاه ضوء القمر الخافت ، يتسلل إلى

(١) للمسرح الرمزي انظر الفصل الأخير من كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث الطبعة الثانية .

(٢) المرجع السابق ص ٤٨٥ — ٤٨٧ مع تعليقاتنا عليها .

Walter de la Mare: *The Listeners* (1912).

(٣)

سلم الردهة الخالية ؛ يقظى منزجة مضطربة ، على صوت ابن السبيل فى وحدته .
ولكنه شعر فى قرارة نفسه بسر الأشباح الرهيب ، وبصمتها يجيب على صيحته ؛
فى حين يجول حصانه ، يرعى العشب الأسود ، دون سماء مورقة حاشدة بالنجوم ؛
لأنه طرق الباب فجأة ، طرقات أشد فى هذه المرة ؛ ورفع رأسه قائلاً : « قل لهم :
إنى جئت ، وإنه لم يجبنى أحد ، وإنى قد وفيت بالوعد » . ولم يعر المتسمعين
أقل رعدة ، على كل كلمة من كلماته ، رنت أصدائها فى ثنايا ظلال المنزل الهادى ،
منطلقة من الإنسان اليقظ وحده فى المكان . وقد سمعت الأشباح صوت قدمه
يضعه فى الركاب ، ووقع حديد السنايك على الأحجار . وما أعمق الصمت الناعم
وقد طغى بمدٍّ أمواجه من جديد ، حين رحلت عنه السنايك الغائصة فى الطريق » .

ورمزية القصيدة السابقة تبين فى الجو العام الظليل الذى يطغى عليها جميعاً .
فكل ما فيها مستسر ؛ ولكن ظلالتها شفاقة غير كثيفة . إذ أن منطقة مشاعرنا
المثارة تخص تجربة من تجارب الحياة المألوفة . وفى القصيدة رهبة عالم ما وراء
الطبيعة ، فى حياته المكبوتة ، يكاد لا يستيقظ . ويتمثل فى الأشباح غير المرئية
تتسمع . فهل هى الأرواح التى عاشت فى المنزل العتيق ، ولا تزال تعمره فى
غموض ورهبة لا تحديد فيها ؟ ، ولكن قيمة هذه الأرواح ودورها فى القصيدة
من نوع رمزى . ووجه ابن السبيل أيضاً يفوق ما نعهده فى الطبيعة . فهو محور
المجهول كله ، واللغز الحيوى الذى نعانيه كل يوم على أثر من يمضون ، ولا يعودون .
على أن تحاشى الوضوح والتحديد يترك فى ذاكرتنا حواشى مبهمه رهيبة أكثر
تأثيراً ، لأنه يثير من رواسب الذاكرة منطقة اللاشعور . فهو بمثابة التجميع
لذكرى مشاعر كثيرة عرفها الإنسان طفلاً ، وربما يكون قد نسيها وهو شاب
فى غمرة الحياة : من مثل الرعدة التى عرتنا فى المداخل المظلمة للمنزل النائم ، وعجائب
الخيوط القمرية تتسلل إلى الظلام الكثيف من خلال النوافذ ؛ وهمس الفصون

السود دون سماء حاشدة بالنجوم ؛ والشعور بأن مخلوقات تتسمع إلينا ، بها يصير صمت الأشياء أكثر عمقاً ؛ والرجفة على طرق الباب فجأة أثناء الليل . وهذه كلها رواسب مشتركة للاوعي الجماعي ، كما أسفرت عنه الدراسات الحديثة في مدرسة فرويد وتلاميذه . وتفيد القصيدة من بعث الأصدااء المضطربة القوية لهذه المشاعر الغامضة الموحية ، المعلقة في أجواء الماضي الظليلة .

وبراعة الشاعر في القصيدة كلها أنه أنطق ما لا يدرك ، وجعله ذا حياة وقوة أكثر مما نألف من القوى الأخرى ، وقد توغل به في الواقع النفسي الآسئ الرهيب . وهذا ما نشعر به من قراءة القصيدة مترجمة في صورتها الرمزية العامة وصورها الجزئية المتآزرة كذلك على إيجاء واحد . وطبيعي أن الجانب الموسيقي لا يمكن ترجمته ويرجع فيه للأصل^(١) .

وقد أثرت الرمزية في الشعر العالمي الحديث كله أنواعاً من التأثير — ومنه شعرنا الحديث ؛ بل إنها صاحبت الاتجاه الواقعي في الشعر على حسب ما دعا إليه « مايا كوفسكي » وتابعوه كما أشرنا فيما سبق .

وأهم مذهب فلسفي أدبي استقر في الآداب الأوروبية في القرن العشرين هو المذهب الوجودي : وهو كما يدل عليه الاسم يعني كل العناية بالوجود الإنساني . وترجع بذور هذا المذهب إلى الكاتب الدانيمركي كيركاجورد Kierkegaard (١٨١٣ — ١٨٥٥) — وقد نمت آراءه وتعمق فيها الفيلسوفان الألمانيان مارتن هيدجر الذي ولد عام ١٨٨٩ م ، وكارل يسبرز المولود عام ١٨٨٣ — ثم شاع المذهب ، ودخل مجال الأدب ، وعمق في تأثيره وتعبيره عن روح العصر خاصة

(١) قد أفدنا في بعض هذه الملاحظات من هذا المرجع :

Cazamian (Louis): *Symbolisme et Poésie, l'Exemple Anglais*, Paris 1947, p. 236-240.

على يد فلاسفة فرنسيين على رأسهم : جبريل مارسيل ، المولود عام ١٨٨٩ م . وقد أوجد ما سماه : الوجودية المسيحية ، ثم سارتر الذى ولد عام ١٩٠٥ .

ومن المبادئ الأساسية التى أجمع عليها هؤلاء أنهم يخالفون من قبلهم من الفلاسفة فى أن فلسفتهم ليست تجريدية عقلية ، بل هى دراسة ظواهر الوجود المتحقق فى الموجودات . ولذا لا يشغل الوجودى باكتشاف الوجود المجرد ، عن تأمل منه فى الوجود ، بل بالوحدة التى لا تتجزأ من « وجود الموجود » ، أى الوجود الذى يحياه الإنسان . والوجود عندهم ليس مجرد خروج من الإمكانية إلى الواقع ، وليس مجرد الاستمرار فى حياة سلبية ، ولكن الوجود عندهم ذو معنى إيجابى به يحقق المرء ذاته فى عالمه . وهم يفرقون بين الوجود والكينونة . فالأحبار كائنة لأن وجودها إنما يظهر فى نطاق العملية الذهنية التى بها يدركها الإنسان . ولكن الإنسان موجود لأنه يتجاوز ذلك إلى إدراك ذات نفسه إدراكا يستلزم الصيرورة الدائمة : وهذه الصيرورة تستلزم الاختيار . فتحول الثلج إلى سائل بالذوبان والحديد إلى سائل بصره ، لا يكفى لمنحهما صفة الوجود ، لأنه تحول لا اختياريه . والاختيار يستلزم الحرية . ولهذا لا يتوافق الوجود الحق إلا للإنسان . ولا يتمتع الإنسان بصفة الوجود إلا إذا حقق هذا الاختيار عن حرية . فالوجود عمل دائم وتحول دائم .

والإنسان الموجود يشكل صورة وجوده باختياره عن حرية ، فوجوده سابق على ماهيته التى يحققها بذاته . وسبق الوجود على الماهية فارق جوهرى بين الوجوديين والسابقين عليهم من الفلاسفة جميعاً .

والاختيار بين الإمكانيات الكثيرة يستتبع المخاطرة . لأن الاختيار نوع من المجازفة . وهى تؤدى إلى نوعين من القلق : قلق من أجل تحمل المسؤولية

الناشئة عن الجبرية فيما اختاره الإنسان ، ثم إلى قلق آخر على ما تركه الإنسان من إمكانيات باختياره ، إذ لا يمكن أن يختارها جميعاً . وهذا القلق شبيه بالدوار الذى يصيب المرء حين ينظر فى هاوية .

ولا مناص من الاختيار بما يستتبعه من مسئولية وقلق ، لأن المرء إذا أذاب وجوده فى أنواع وجود غيره من الناس ، وكان سلبياً ، فإنه يلغى وجوده . وإذا لم يتم له الاختيار خلفه ركب الحياة متردداً ضالاً . ولهذا كان لابد له من الالتزام .

والالتزام تحديد الإنسان علاقاته بالآخرين وبالأشياء على حسب ما يمنحه إياهم من معنى . ومجال هذا التحديد مرتبط بقيود تضيق مجال الاختيار . فلا اختيار للإنسان فى مولده من أسرة معينة ، وفى بيئة معينة ، وفى قوى جسمية وعقلية محدودة . فنحن ملتزمون قبل أن نلتزم . ولكن علينا أن نختار فى هذه الحدود التزامنا الذى هو نتيجة الالتزام غير الاختيارى ، وإلا امحى وجودنا .

والظروف المعقدة التى يوجد فيها الإنسان — سواء كانت حدية نهائية لا اختيار للمرء فيها من قبل ، كموامل الوراثة والبيئة والصفات الخلقية ؛ أم اختيارية يلتزم بها المرء لتحقيق وجوده فيما يتاح له من إمكانيات ليست نهائية — هى التى تؤلف ما يدعو الوجوديون « الموقف » كما سبق أن شرحناه^(١) .

و « الالتزام » فى « موقف » يستتبع إدراك قيم إنسانية واجتماعية ، بها يتجاوز المرء موقفه لتغييره إلى ما هو خير . ولا يتحقق ذلك إلا بإحاطة الفرد

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٦٦ وما يابها ، والمراجع المبينة بها .

بسلسلة من الأسباب والملازمات الخاصة التي يستشف منها صورة حريته الإنسانية . ولا يتوافر له الوعي بهذه القيم إلا إذا اشترك بهذا الوعي مع طبقته أو أمته أو فئته ، فيكون ثائراً في جهوده الإنسانية المتآزرة مع جهود نظرائه . أما إذا انطوى على نفسه ، وقصد إلى تحقيق غايته الذاتية التي لا يشترك فيها مع بني قومه أو طبقته ، فإنه يكون متمرداً . و فرق بين الثورة المشروعة والتمرد الذي هو غير إنساني ؛ ومتناف مع القيم الإنسانية^(١) .

ولهذا يسمى الأدب الوجودي القائم على الفلسفة الوجودية : أدب الالتزام ، أو أدب المواقف ، وفيه يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديداً تاماً . إذ لا قيمة مؤثرة للمبادئ التجريدية في ذاتها ، دون ربطها بملازماتها ، ودون تخصيصها بموقف معين ، لأن تلك المبادئ في ذاتها هزيلة^(٢) عندهم . ووجود الكاتب لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد للكاتب من الالتزام ، في صراع يستجيب فيه لما يوجهه إليه عصره من مسائل هي مثار القلق ومبعث الأمل والألم فيه . والوعي الحى للكاتب يحتم اشتراكه في مسائل قومه ، ومسائل العالم من حوله ، كى يصور عالمه الذى يحيا فيه ، قاصداً إلى تطويره ، وخلق خلقاً جديداً . ولذلك كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها الأدب والنقد الوجوديان هي : تصوير الكاتب لعالمه ، ورسائله فيه ، وتقويم هذه الرسالة من النقاد^(٣) .

(١) هذا ما يشرحه سارتر في مقاله الطويل : Le Mythe de la Révolution في : Situation III ثم في كتابه : الوجودية نزعة إنسانية .

(٢) هذا ما يشرحه « سارتر » في أول الفصل الثالث من كتابه « ما الأدب ؟ » ، وستظهر ترجمته العربية لنا قريباً .

(٣) قد شرحنا ذلك في كتابنا : الدخول إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ص ٣٩٢ — ٣٩٥ .

وفي أدب الوجوديين لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة للجمال ليس له مضمون اجتماعي ملتزم . فموسيقى العبارات وحسنها لا قيمة لها إلا في علاقتهما بما يعبران عنه . ولا فصل في ذلك بين الشكل والمضمون . ومتى لم يتوافرا كلاهما في العمل الأدبي فهو سيء في أية حالة من أحواله .

وليس معنى ذلك أن كل فن مضمونه اجتماعي خالص ، فإن « سارتر » ستثنى الشعر من الالتزام ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام^(١) في ذاتها .

والخطر الذي يحذر منه هؤلاء الفلاسفة النقاد أن يصير الأدب نوعاً من الدعاية ، أو أن يفرض عليه شيء من خارجه ، فيصبح أداة تسخر لغايات غير إنسانية ، بدلاً من أن يكون وسيلة إصلاح منبعها ضمير الكاتب وصدقه وأصالته^(٢) .

وقد أثرت الوجودية في الأدب والنقد الأوربيين بعامة ، حتى عند من ليسوا وجوديين . ومبادئها الفنية تتفق في كثير من نواحيها مع الواقعية الأوربية والواقعية الاشتراكية ، ولكن الأساس الفلسفي فيها مغاير في جوهره لمذهب المذهبين .

ذلك موجز للاتجاهات العامة للمذاهب الأدبية الأوربية الكبرى . ووضح من هذا العرض السريع أن كل مذهب منها يعبر عن روح عصره ، أو عن اتجاه جوهري فيه من الناحية الاجتماعية والفكرية الفلسفية ، ثم إنه قد توجه بمسائله

(١) انظر : جان بول سارتر ، ما الأدب ؟ الفصل الأول ، وكذا :

I.C. Carloni et J.C. Filloux: *La Critique Littéraire*, p. 105-109.

(٢) المرجع السابق لسارتر ، الفصل الرابع في مواضع متعددة منه ، ثم خاتمه .

وتياره الفكرى إلى جمهور آمن بقضايه وحرص على تصوير مشكلاته .

وواضح أنه لم يقم في أدبنا القديم نظائر لهذه المذاهب ، على حسب ما شرحنا لها من معنى . فلم يكن يعنى نقادنا في القديم بوحدة العمل الأدبى من الناحية الفنية ، وتوثيق صلاته بالمجتمع فكراً وفلسفياً . وقد سبق أن بينا كيف أثرت المقامة العربية في الآداب الأوربية أنواعاً من التأثير كانت ثمرة لنضج النقد الأدبى وإحكام الصلة بينه وبين رسالته الإنسانية ، في حين بقيت المقامة العربية في مجال هين الشأن ، ثم ما لبثت أن انحرفت إلى المباحكات اللفظية وقضى عليها^(١) .

ومن المقطوع به كذلك أننا في أدبنا الحديث لم نعتنق مذهباً من المذاهب السابقة ؛ ولكننا تأثرنا بها جميعاً تأثراً عميقاً غير منهجى . وكان لا بد أن تتأثر بها ، ونسترشد بسنتها فيما نشدنا من تجديد بعدنا فيه كثيراً أو قليلاً من أدبنا القديم . وهذه هى السنة الرشيدة التى سارت وتسير عليها الآداب فى عصور نهضاتها ، فى أنها تأخذ وتعطى ، وتتحاشى الانطواء على نفسها خوف أن تقفر وتجذب ، كما سبق أن بينا ذلك فى طبيعة عالمية الأدب^(٢) . وفى هذا التأثير غير المنهجى بالمذاهب الغربية ، بدأنا بالتجديد فى الشعر الغنائى ، ثم فى المسرح والقصة .

وكان طبيعياً أن نبدأ نهضتنا الأدبية فى الشعر الغنائى . ذلك أنه أعرق جنس أدبى ورثناه عن أسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى . ولنا فيه تركة غنية بألوان من النقد وصنوف التقليد . وفيما خلف من الشعراء يقومون على هذه التركة لأسلافهم بالثقيف ، ينشدون بلوغ الكمال فيها . وواضح أن التجديد فى جنس موروث أيسر منالاً من خلق أجناس أدبية جديدة .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٠٢ — ٢٠٦ ، ٢١١ — ٢١٥ .

(٢) انظر الفصل الأول من الباب الثانى من هذا الكتاب .

وقد رأينا معالم التجديد في شعرنا الغنائي تمشي على استحياء لدى خايل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩) في دعوته في مقدمة ديوانه إلى الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية ، وإلى صدق الشاعر في تجاربه ؛ ثم رأيناها في تجارب مطران نفسه حين يعبر عن آلامه تعبيراً أصيلاً ، جديداً في نوعه في الشعر العربي . إذ أنه يرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، ويقابل بين مناظرها وأحاسيسه ، كما في قصيدته : « المساء » — وكذا في التجارب ذات الطابع الإنساني والاجتماعي . ففي قصيدته : « في تشييع جنازة » ، يأمل على شاب انتحر غراماً ، وكأنه يشيد بقدسية الحب ، وينعى على المجتمع أن تقف تقاليد وآفاته عقبة في سبيل العواطف الصادقة ؛ وفي قصيدة : « الجنين الشهيد » ، يرثي لفتاة زلت بسبب الفقر ، وأدت بها الزلة إلى ارتكاب جريمة لتخلص من طفلها ؛ ثم في قصائده الموضوعية التي يتغنى فيها بالبطولة والحرية ، وتشف عن آرائه في الوطنية ؛ وأخيراً في قصائده التي يصف فيها الطبيعة ، ويدرك فيها الحب على أنه دعامة نظام الكون ، ففوة الجذب في الكون التي هي أساس نظامه ليست سوى تعبير علمي عن الحب غير الواعي بين الأشياء من كواكب ونجوم وغيرها . وهذا الحب روح الوجود كله ، ولكنه يبلغ درجة الوعي في الإنسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية^(١) . وقد كان للرومانتيكيين كذلك قصائد في قالب قصصي ، يتخذونها سبيلاً لبث آرائهم في المجتمع ونظمه وآفاته^(٢) .

(١) كما وضع لعرضا الموجز لقضايا الرومانتيكية في هذا الفصل ، وانظر كذلك كتابي : الرومانتيكية ، الباب الثاني ، الفصل الأول والرابع .

(٢) كما في كثير من قصائد لامارتين وهوجو وموسيه وفيثي . ومن بين هذه القصائد ، مثلاً ، قصيدة « رولا » Rolla لألفريد دي موسيه ، وفيها يرثي الشاعر الفرنسي لحال فتاة زلت بسبب الفقر ، وهي نفس قضية مطران في قصيدة الجنين الشهيد التي أشرنا إليها .

وقد وضحت نزعات التجديد أكثر من ذلك في أدب شكرى والعقاد والملازنى ، وفي تقديمهما كما انضحت في أدب المهجرين وتقديم كذلك . وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد كان أكثرهم وضوحاً ، وأعظمهم نظرة في نقده فيما نرى ، فإنه من المستطاع إجمال اتجاهات النقد فيما كتب هؤلاء جميعاً في هذه النقاط : الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، وإلى أصالة الشاعر في رجوعه إلى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته ، لا يلجأ فيها إلى تقليد الأقدمين ومجارات الآخرين ، وكذلك دعوة الشاعر إلى أخذ تجاربه نفسها من بيئته ، يصدر فيها عن صدق فكره وشعوره . فليس له أن يسخر منه للمناسبات التقليدية التي لا يجد لها صدى في ذات نفسه ، أو التي يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته ، ويجمع ذلك كله أنهم كانوا يدعون إلى الصدق الفني في التصوير ، ثم إلى صدق التجارب في الإيمان بموضوعاتها .

ثم كان هؤلاء الفضل في توضيح معنى الخيال ، وأنه إنتاج الصور الصادقة ، وهى السبيل إلى وصف أعماق النفس وحقائق الكون . والخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه نقاد العرب القدماء . والصور الصادقة التى هى نتاج الخيال فى معناه السابق لا تقوم على الشبه الظاهرى الحسى ، ولكنها تثير شعوراً نفسياً يتجاوز هذه المظاهر . وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك ، كما وضح من موجز ما عرضنا من نواحي الرومانتيكية فيما سبق من هذا الفصل .

وأنواع التأثير بالرومانتيكية — على نحو ما ذكرنا — يرجع كلها إلى النواحي الفنية لا إلى النواحي الاجتماعية ، وليس وراءها إدراك فلسفى كلى يوحد ما بينها على نحو ما رأينا فى فلسفة الرومانتيكيين .

وفى الحق لم ينهض الشعر الغنائى فى الآداب الغربية نفسها برسالة اجتماعية

كالتى أدتها المسرحية أو القصة . وإذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعى ، فإنما يرجع ذلك إلى فلسفتهم العاطفية العامة التى سبق أن أوجزنا فيها القول . وهى تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره فى وجه نظم المجتمع التى تنال من حقه . وقد كانت القصة والمسرحية هما الجنسین الأدبیین اللذین اضطلعوا أولاً بعبء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين . وقد رأينا من قبل كيف حصرت « البرناسية » رسالة الشعر الغنائى فى تصوير المثل الإنسانية العليا التى كانوا يتوجهون بها إلى الصفوة فى صورهم الشعرية الموضوعية . ورجعت الرمزية إلى الرومانتيكية فى منحها الذاتى ، ولكن على نحو فلسفى ، فاقصر الرمزيون فى شعرهم الغنائى على الغوص فى الجوانب النفسية الذاتية . ولما جاء الوجوديون حديثاً أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية . فلم يكن للشعر الغنائى رسالة اجتماعية شعبية فى المذاهب السابقة إلا فى ضوء ما تشف عنه فلسفة المذهب العامة من الناحية الاجتماعية ، كما كان عند الرومانتيكيين .

وقد تأثر شعراء « جماعة أبولو » فى مجلتهم (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) وفى دواوينهم بنزعات رومانتيكية ذاتية أو اجتماعية ، مع بعض النزعات الرمزية القليلة . وكانت نواحي التجديد لديهم بعامة أوضح فى الإنتاج الأدبى منها فى النقد الأدبى ، على عكس جماعة الديوان ، إذ ظهرت دعوات التجديد أقوى وأعمق فى نقدهم منها فى أدبهم .

وننبه إلى أن مواطن التجديد فى دعوات شعرائنا ونقادنا السابقين ، وهى تدور حول نواح فنية فى جوهرها ، كانت من المواضع المطروقة فى الآداب الأوربية منذ الرومانتيكيين وطلّاعهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق فى تلك الآداب بين الثقافة الإنجليزية والفرنسية فى هذه النواحي الفنية إلا فى تفاصيل لا مجال هنا لشرحها ، ولا تهمنا فى بيان هذا التأثير . فتأثير مطران أو غيره فى معاصريه

أو لاحتقنه لا يعدو أن يكون تنبيهاً للوعى الفنى ، كى يمتاح ذوو المواهب من الموارد الأصيلة فى أدب الغرب . وإذا كان لبعضهم فضل السبق إلى التجديد ، فليس له بذاته أثر كبير فى التأثير فى سواه . إذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الإفادة من منابعها الأصيلة ، بل كان منهم من يجمع بين الثقافتين الإنجليزية والفرنسية ، كإبراهيم ناجى مثلاً .

وشعرنا الغنائى المعاصر متأثر بحركات غريبة أحدثت من الحركات السابقة ، ولكن هذا التأثير غير منهجى أيضاً^(١) . فعقب الحرب العالمية الأولى ظهرت فى روسيا دعوة تحدد للشعر الغنائى غاية خاصة . وقد سبق أن ذكرنا أن الشعر الغنائى ذو غاية خاصة فى كل مذهب من المذاهب الأوربية فى ضوء فلسفة المذهب العامة ، ولكن هذه الدعوة التى ظهرت فى روسيا تجعل الشعر الغنائى ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وقد نادى بها « مايا كوفسكى » كما ذكرنا من قبل . وظهر صدى هذه الدعوة فى شعرنا المعاصر . فى نوع التجارب ، وفى الموضوعية ، وفى التعبير عن الوجدان الاجتماعى ، إمام بوصف الموقف وصفاً موحياً ، وإما عن طريق عنصر قصصى . ولكن حجج شعرائنا المعاصرين فى الدعوة إلى الشعر الحر ، ترجع أسسها الفنية إلى الرمزيين فى فلسفتهم فى الإيجاء وطرقه ، وهم أول من دعا إليها فى الآداب الأوربية كما سبق أن قررنا . وكثيراً ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المجددين ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية ، كما أن واقعيتهم غالباً ما تختلط بالرمزية فى إيجاءاتها الفنية^(٢) .

(١) قد أهملنا الكلام عن المذهب السريالى فى الشعر والقصة لقلة تأثيرنا به ، ولنا إليه عودة فى بحث مستقل .

(٢) انظر كتابنا : المسئل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، صفحات ٤٨٢ — ٤٨٧ ، ٥١٩ — ٥٢٦ ، ٥٣٩ — ٥٤٣ والمراجع المبينة بها .

وعلى الرغم من جهود التجديد الكبيرة التي اتصل بها شعرنا بتيارات التجديد العالمية ، قد خالف كثير من الشعراء والنقاد المجددين دعوات تجديدهم في أدبهم ، فترى في كثير من قصائدهم رجوعاً إلى الشعر التقليدي ، شعر المناسبات ، في أخيلته وصوره . ولا يظهر في كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كاملاً على نحو ما فهمها أصحاب المذاهب التي نقلوا عنها . وكثيراً ما يزاوجون في تأثيرهم بين مذاهب أدبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية ، أو الرومانتيكية والواقعية الجديدة . كما أن أتباع الواقعية الجديدة كثيراً ما لجأوا إلى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات أنفسهم ، رغبة في أن يعدلوا مجددين ، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ؛ وفي هذه الحال تتساوى مع أشعار المناسبات القديمة في منافاتها للصدق الفني والواقعي معاً . وهذا أخطر ما تعرض له الشعر المطلق من ضعف في الأداء . فجاءت موسيقاه في كثير من الأحيان عاجزة عن تأدية وظيفتها الفنية . وفهم بعضهم من الرمزية أنها تشبيه كبير حذف أحد طرفيه ، فظهر في شعرهم حرصهم على تجديد لم تكتمل لديهم أسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج عندهم فيه عقيدة راسخة برسالة إنسانية للشعر .

وفيما يخص المسرحية سبق أن بينا نشأتها ، وكيف تأثرنا فيها بالمذاهب السابقة في وقت معاً^(١) . ومن الأمثلة التي سبق أن شرحناها مثال شوقي في تأثره بالآداب الأجنبية في مسرحيته : مصرع كيلوباترا^(٢) .

وسبق أن بينا وجوه تأثيرنا كذلك بالآداب العالمية في نشأة القصة في معناها الفني ونموها^(٣) ، وأشرنا إلى تأثرنا بالقصة التاريخية في نواحيها الفنية

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٠ — ١٦٩ .

(٢) هذا الكتاب ص ٣٣٠ — ٣٤٠ .

(٣) هذا الكتاب صفحات ٢٠٨ — ٢٠٩ ، ٢٢٢ — ٢٢٩ .

والوطنية والقومية^(١) .

والاتجاه العام في القصة والمسرحية معاً في أدبنا الحديث هو اتجاه نحو الواقعية ؛ ولكنها ليست واقعية خالصة ، بل يشوبها أحياناً نزعات رومانتيكية . ويعوز كتابها فلسفة عامة تعتمد عليها في وجهتها ، بحيث تؤدي رسالة إنسانية ، تمثل آلام العصر وآماله .

ويتضح من إشاراتنا المتكررة إلى مظاهر التجديد في أدبنا الحديث ، أن هذه المظاهر — على ما لها من قيمة ، وعلى ما استتبعت من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا أدبنا في الحديث بالآداب العالمية — لم تتبع تياراً فنياً متكاملًا واضح المعالم ، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكري للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب أعينهم جمهوراً خاصاً يشاركونه آلامه وآماله ، ويؤمنون بمثله إيمانهم بذات أنفسهم . وهذه هي النواحي التي استحققت بها نزعات التجديد العامة الأوربية أن تسمى مذاهب ، فيما سبق أن شرحنا لها من معنى في مطلع هذا الفصل .

وإلى حاجة كتابنا للتعلم والإيمان برسالة الأدب القومية والوطنية ، يضاف سبب آخر لعدم نشأة مثل هذه المذاهب الأدبية في معناها الكامل لدينا : هو تأخر النقد الأدبي لدينا بعامة ، لرزوحه تحت عبء ما ورثنا من نقد قديم متخلف ، ولأن النقد الحديث في جميع الآداب العالمية ليس سوى نقد مقارن ، يرجع فيه الناقد إلى ثقافته القومية ثم العالمية في وقت معاً . ونحن أشد حاجة إلى ذلك في أدبنا الحديث ، لكثرة مظاهر التجديد فيه ، ولوجوب إرجاعها إلى مصادرها العالمية ، والاستزادة من هذه المصادر بقدر ما يؤدي إلى السير قدماً بأدبنا نحو الكمال الفني والإنساني ؛ ولكن هذه الأمور البديهية

(١) هذا الكتاب ص ٢٠٦ — ٢٠٨ .

لما تتضح بعد لدى كثير ممن يدرسون النقد أو يتصدون لدراسته .

هذا إلى ما بين كتابنا ونقادنا بعامة من جفوة لسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبي والوعى العام الإنسانى به لدى الجمهور ، مما أدى إلى بلبلة عامة فى فهم الأعمال الأدبية وتقويمها تقويماً صحيحاً .

على أنه لا بد أن يتوافر لدى الجمهور نفسه وعى عام بالثقافة الأدبية ، ورسالة الأدب الإنسانية ، كي يحفز هذا الجمهور كتابه إلى التعمق والبحث ، وإلى أن يشاركوا قراءهم فيما لهم من قضايا ومشكلات ، ثم لكي يكون هذا الجمهور بمثابة الحكم الرشيد فيما يعرض من خلاف بين النقد الواعى العميق ، وبين الكتاب المتعجبن . وذلك لتذهب الأعمال الأدبية الجوفاء ، ويمكث منها ما ينفع الناس ويساعد على دعم قيم الأدب الفنية والإنسانية . وقد رأينا أن لكل مذهب أدبى من المذاهب السابقة جمهوراً آمناً به الكتاب . وقد فرض هذا الجمهور نفسه على أولئك الكتاب . وهذا ما نحن فى أشد الحاجة إليه . وسبيلنا إلى ذلك تنمية الثقافة الأدبية ، والنهوض بتعلم اللغة القومية وبخاصة فى معاهد الثقافة العامة ، ثم فى معاهد التعليم العالية ، وتقديم غذاء ثقافى صالح للجمهور عن طريق ترجمة روائع الفكر العالمى ، وتشجيع الفكر الواعى العميق المنهجى .

وسبق أن بينا وجه الخطأ فى الزعم بأن المذهب الأدبى يحد من حرية الكاتب . وفى شرحنا نفسه لهذه المذاهب ، وبيان وجه تمثيلها لعصورها ما يدحض هذا الزعم . وقد بينا أن مشاركة الكاتب فيما يضطرب به عصره أمر يفرضه عليه وعيه الرشيد وحرصه على أن يكون إنساناً ذا فائدة فى إنتاجه ، لا مجرد مستهلك يعيش على هامش عصره . وهذا أوضح ما يكون فى القصص والمسرحيات التى يخرج فيها الكاتب ، حتماً ، من نطاق ذاته ليصور تجارب

اجتماعية ، كما وضعنا ذلك من قبل . أما الشعر الغنائي فلا مجال للالزام فيه .
فالشاعر أن يعبر عن ذات نفسه ، أو قضايا قومه . لأن طبيعة العمل الفني فيه
تجعل إلزام الشاعر أمراً خارجاً عن نطاق فنه .

وعلىنا أن نمهد للنضج الفني — في دراستنا الأدبية والنظرية عامة — بدراسة
المذاهب الأدبية العالمية الكبرى دراسة عميقة شاملة ، وأن ندعو الكتاب إلى
دراستها كذلك . إذ لا بد لنا من التأثير بها إذا أردنا أن نوثق الصلة بين إنتاجنا
الأدبي وجمهوره توثيقاً تدعّمه الفلسفة والفن ، لنخرج من دراستنا الواعية بمذهب
عربي أدبي أصيل نسائر به روح العصر ، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورها
في كفاح إنساني وقومي عام ، فيه تبلور فلسفة مشتركة يصورها الكتاب في
أدبهم ، لترسخ في وعي جمهورهم . وهذه هي فرصتنا لقيادة الوعي العربي إلى
مثله العليا ، كي يتسابق للوصول إليها مع قادته ، عن اقتناع وصدق وكرامة ،
لا يهدده فيها طمع الدخلاء فيه ، ولا تأمر العادين عليه .

الفصل السابع

تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى

هذا أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن ، لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من نحو ثلاثين عاماً ولكنه — مع حداثة نشأته — غني بالبحوث التي تبشر بأنه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً في المستقبل . ذلك لأنه أيسرها منهجاً ، وأوضحها معالم ، وأكثرها في الوصول إلى غاية الباحث . فلا غرابة بعد هذا إذا كثرت فيه بحوث المبتدئين أول عهدهم بالبحوث في الأدب المقارن .

ومعلوم أن الأدب سجل مشاعر الأمة وآرائها . ومن هذه الآراء ما يتعلق بصلات هذه الأمة بغيرها ، وبالصور التي تكونها لنفسها عما سواها من الأمم بناء على هذه الصلات . ويهتم الباحث في هذا الباب بإبراز هذه الصور كاملة كما تنعكس في مرآة الأدب القومي لأمة من الأمم . وقد سبق أن بينا أن الباحث قد يقصد إلى شرح صورة شعب ما كما هي في مؤلفات كاتب واحد من كتّاب بلد ما ، ومثال ذلك صورة مصر كما يراها جيرارد دي نerval أو كما صورها فكتور هوجو V Hugo من الكتاب الفرنسيين . وقد يقصد إلى بيان نفس الصورة ولكن في أدب بأكمله ، ومثال ذلك صورة مصر في الأدب الفرنسي أو الأدب الإنجليزي^(١) . ونوجز القول في بيان منهج البحث العام في هذا الفرع ، ونعقبه بمحدث مجمل في صورة الشرق في الأدب الفرنسي ، ليتضح مدى ما لهذه البحوث من أهمية أدبية وإنسانية .

(١) راجع هذا الكتاب ص ٩٤ — ٩٦ .

١ — ويبدأ الباحث ببيان الطريقة التي تكونت بها أفكار أمة ما في أدبها عن الشعب الذي يقصد إلى وصف صورته في ذلك الأدب . وللمهاجرين والرحالة من الكتاب فضل كبير في تكوين هذه الأفكار . فهم الذين ينقلون إلى أممهم ويصفون في أدبهم صور ما شاهدوا في البلاد الأخرى . وهم الذين يؤولون هذه المشاهد ويشرحونها بما يتفق وميولهم ، وبما يتمشى مع غايتهم ، وكما تمليه عليهم أحوالهم النفسية والاجتماعية التي سافروا أو هاجروا فيها .

فقد هاجرت « مدام دي ستال » إلى ألمانيا ضائقة ذرعاً بما تعانيه فرنسا من طغيان نابليون ، ومن تحكمه في حرية الأفكار فيها . فكانت تنشد في هجرتها بلداً تتمتع فيه بتلك الحرية التي حرمتها في فرنسا ، فجاءت آراؤها في كتابتها مشوبة بنوع من المثالية التي تحلم بها أضفتها هي على كل ما رأت وما شرحت . وكان كتابها عن ألمانيا بمثابة « صلوات طريد ينشد ملاذاً في عالم مثالي »^(١) . وقد أثرت يادرا كما هذا على جيل من الكتاب والرحالة الفرنسيين . فظلت ألمانيا في إنتاجهم بلد الحرية الفنية في المسرحيات والشعر ، كما ظلت بلد الحياة المرحية الطليقة التي يتمتع أهلها بملذات الحياة في كنف حرية رحبة الآفاق^(٢) . وبالرغم من أن الصورة التي رسمتها مدام دي ستال لألمانيا كانت غير صادقة ومبالغاً فيها ، فقد ظلت ذات أثر بالغ على معاصريها ومن جاء بعدهم من أدباء النصف الأول من القرن التاسع عشر^(٣) .

٢ — وعلى الباحث في هذا الباب أن يتعرض لتحديد ما رآه الرحالة من البلاد الأخرى . فلم تر « مدام دي ستال » ، مثلاً ، من ألمانيا غير رجال الأدب

(١) راجع : J. Marie-Carré: *Les Ecrivains Français et le Mirage Allemand*; p. 17.

(٢) المرجع السابق ص ٣١ — ٣٧ .

(٣) المرجع السابق الفصل الأول والثاني والثالث .

من المجتمعات الأرستقراطية في مقاطعة « ساكس » Saxe ، وغير رجال السياسة وبعض الفلاسفة في برلين . وبمخالطتها لهؤلاء تحدت نظراتها الفاصلة في تصويرها لألمانيا^(١) .

وكذلك لم ير شوقي من أسبانيا إلا بعض المدن التي زارها زيارة عابرة ، ولم يهتم إلا بالحديث عن أسبانيا المسلمة وآثارها ، وقد عاش بثقافته وميوله في الماضي الذي تحدث عنه ، دون أن يعنى بتصوير البلاد وحاضر أهلها . وعلى الباحث أن يرى كيف رأى هؤلاء الرحالة البلد الذي رحلوا إليه ، وهنا يتعرض لشرح آرائهم فيه وتحليلها . ولكن دراسته من هذه الناحية ليست إلا وسيلة لتقويم صورة البلد الأدبية التي ارتسمت بفضل هؤلاء الرحالة في أديهم القومى .

٣ — ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة صدى آراء الرحالة من الكتاب لدى أبناء أمتهم ممن تحدثوا عن نفس البلد أو أرادوا وصفه ، وتقديم نماذج بشرية لأهله ؛ أيًا كان الجنس الأدبي الذي تحدثوا فيه عن ذلك من مسرحية أو قصة أو رسائل ... وترسم من كل ذلك أجزاء الصورة الأدبية للبلاد والشعوب الأجنبية . وقد تكون هذه الصورة مستوفية الأجزاء ، فيما إذا تحدث الكاتب عن المظاهر المختلفة للبلد الآخر ، من مناظر طبيعية ، وعادات وتقاليد ، ومن طبائع ونظم ... ويغلب هذا على أدب الكتاب والرحالة من القرن التاسع عشر . وقد تكون الصورة التي رسمها كتاب بلد ما للبلد الآخر ناقصة مبتورة كما هي الحال عند كتاب العرب ورحالتهم الذين لم يروا من أسبانيا إلا جانبها الإسلامى ، وظلوا يبيكون فيها الفردوس المفقود الذى نفى عنه أجدادهم^(٢) .

(١) المرجع السابق ص ١٤ — ١٥ .

(٢) كما هي الحال في شعر شوقي مثلا ، راجع :

H. Pérès: *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans*, p. 173-180 et passim.

ولكن الصور الأدبية التي تتكون على هذا النحو ، على أية حال من أحوالها ، قلما تكون صادقة أمينة في تعبيرها عن طبيعة البلد ونفسية ساكنيه ، بل كثيراً ما تختلط الحقائق فيها بمزاعم لا أصل لها ، أو بتأويلات مبالغ فيها ، فتخرج بذلك عن حدود الواقع ، وتصير في مجلتها من خلق الآداب المختلفة .

ومن الواضح أن العوامل النفسية والاجتماعية تتضافر لخلق العناصر الهامة والأفكار العامة التي تلعب دورها في تكوين عقيدة شعب في شعب آخر ، فتصبغها بصبغتها حين تتكون ، ثم تساعد على رواجها لدى ذلك الشعب . وقد تتغير تبعاً لتلك العوامل الصور الأدبية للشعوب إلى ما هو خير من الصور السابقة أو إلى ما هو شر منها . ونضرب هنا مثلاً فيه شيء من التفصيل بصورة الشرق الإسلامي في الأدب الفرنسي على توالي العصور .

ولقد انعكست للشرق الإسلامي صور مختلفة في الأدب الفرنسي ، تبعاً للعصور المختلفة ، ففي العصور الوسطى — التي سادت فيها النزعات الدينية ، وتحكم التعصب الأعمى — ظهر المسلمون في الأدب الفرنسي — ملاحه ومسرحياته — بصورة وثنيين لا خلاق لهم ، سرعان ما ينهزمون أمام أبطال المسيحية ، فيرتدون عن دينهم^(١) . وفي عصر النهضة انصرف الأدب الفرنسي عن الشرق الإسلامي وتصوير أهله ، وولى وجهه شطر الآداب القديمة اليونانية واللاتينية يستوحىها ويحاكيها^(٢) . ولكن الاهتمام بالشرق ما لبث أن احتل مكانه في الأدب الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فظهرت له فيهما صورة أخرى مخالفة لتلك التي سادت في العصور الوسطى . فالشرق في أدب

(١) نجد هذه الصورة في مثل أغنية رولان La Chanson de Roland ، ومسرحية القديس نيقولا Le Jeu de Saint Nicolas .

(٢) راجع : P. Martino: *L'Orient dans la Littérature Française*, p. 14-16.

هذين القرنين « جميل الطلعة ، طلق الحيا ، خصب الخيال ، لبيب ، فيه طموح يشوبه بعض الغرور ... وهو طيب الشئائل ، مهذب الخلق ، محمود العشرة ، كريم في ضيافته . ثم إنه متسامح ، لا تعصب عنده ، يحترم حرية غيره في الاعتقاد مهما اختلف معه في العقيدة ... وهو محب للاستمتاع ، ميال إلى الكسل يؤمن بكثير من الخرافات ، وينحضع خائفاً لنير طغاة مستبدين من حكامه »^(١).

وكان لما لقي الرحالة الفرنسيون من كرم الضيافة وحسن الاستقبال أثناء رحلاتهم في الشرق أثر كبير في إضفاء كثير من الصفات الحميدة على رجال الشرق من المسلمين . ولكنهم أطلوا في وصف تعسف الحكام وسوء استعاملهم لسلطانهم ، وفي وصف الطاعة المطلقة من الشعوب الشرقية الذليلة التي لا يرتفع صوتها باحتجاج . وقد اتخذ بعض كتابهم ذاك وسيلة لمهاجمة ملوكهم تحت ستار مستعار من الشرق ونظم الحكم فيه آنذاك . كما كان من أولئك الكتاب من هاجموا التعصب الديني ، وشنوا حرباً شعواء على العقائد السائدة ، متخذين من الشرق أمثلتهم في التسامح وحرية الاعتقاد^(٢).

وقد لاذ للكتاب في ذلك الوقت أن يطلقوا خيالهم العنان في وصف المرأة في الشرق وامتدحوها ، وأنها أداة متاع لا يرعى لها حق ولا يقام لها وزن . وطالما تفننوا في وصف قصور الأمراء الزاخرة بمجموع من النساء . وكثيراً ما كان موضع استملاحهم ومثار فكاهتهم « وصف تلك القطعان البيض من النساء يرعاهن قطعان سود من خصيان العبيد ، لهم عليهن سلطان مطلق في الحراسة ، وهم مع ذلك محقورون من ربات الخدور ، على حين خضوعهن لسلطانهم »^(٣).

(١) المرجع السابق ص ٦١ — ٦٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٤ — ٦٥ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٩ .

وفي القرن التاسع عشر كثرت الرحلات الأدبية إلى بلاد الشرق . واتسع أفق الرحالة في وصفهم لشعوب تلك البلاد وعادات أهلها وتقاليدهم ، واهتموا كذلك بوصفهم لمناظر البلاد ، وما بها من آثار ، وما يسودها من نظم . ودخلت مصر في ذلك العصر في الأدب الفرنسي . فغنى الكتاب من الفرنسيين برسم صورة لها في أدبهم .

وامتاز رحالة القرن التاسع عشر من الأدباء بالتحري والاستقصاء في كتابتهم ، وبالدقة في وصفهم . وكان لما كتبوا عن البلاد الأخرى قيمة كبيرة تاريخية وعلمية^(١) . ولكن الصورة العامة التي بقيت في الأدب الفرنسي عن مصر ، وعن شعوب الشرق بعامة ، ظلت مشوبة بكثير من مخلفات ما كتب الأدباء عن الشرق في العصور السابقة^(٢) .

ولم ينشد الرومانتيكيون في الشرق بعض المثل الطيبة في التسامح والحرية والكرم ، كما كان يفعل أسلافهم من كتاب القرن الثامن عشر ؛ بل نشدوا فيه على الأخص مواد موضوعات أعمالهم الأدبية وصورها . مثلاً يقول فريدرش شليجل : « علينا أن نبحث في الشرق عن أسمى المواد والصور الرومانتيكية »^(٣) . فولع الرومانتيكيون — استجابة لنزعة خيالهم الطموح^(٤) — بوصف طبيعة الشرق الجميلة ومناظره العجيبة وشمسه الوضاء المشرقة . وكان « فلوير » يذوب

(١) قد درس أستاذنا جون ماري كاريه الرحالة والكتاب الفرنسيين في مصر في مجلدين عنوانهما :

J. M. Carré: *Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte*.

(٢) راجع: O. Chakhachiri: *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, Paris, 1950.

(٣) مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لترجمته لديوان جوته المسمى : الديوان الشرقي للدولف الغربي القاهرة ١٩٤٤ ص ١ — ٢ .

(٤) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الثاني من الباب الثاني .

شوقاً إلى الشرق ليجث فيه عن صور ، وتعرّوه لوعة إذا فكر قائلاً : « ربما لا أرى أبداً الصين ، ولا أنام أبداً على ظهر الجبال في خطاها المنظم ، ولا أرى أبداً في الغابة عيون النمر المتألقة جاثياً بين فروع الخيزران »^(١) . وقد رحل كثير من الرومانتيكيين إلى الشرق ليحققوا هذا الحلم . وبقي عند كثير من لم يسافروا حنين واله إلى طبيعة الشرق العجيبة . وقد شبه « ألفريد دي فيني » روح الأبدية بطيب بعض مدن الشرق التي يتنسم عيبرها من بعيد^(٢) . وقد كان الشرق عند كثير منهم روضة منشودة تفيض بالروح والريحان . وتصور « فكتور هوجو » الشرق من خلال « ألف ليلة وليلة » ، فرأى فيه عالماً مشرقاً ساحراً . فهو « الجنة الدنيا » ؛ وهو « الربيع الدائم مغموراً بوروده » ؛ وهو « الجنة الضاحكة ، ذو الخصرة المشرقة والخلجان الندية والأبراج القرمزية والدفء والخير ؛ وذو المنازل الذهبية والخيام المرجحة على ظهر القيلة ؛ والعطور العبقة ، والأوراق الراحشة حول نوافذ من ذهب ، والنخيل دونها عيون الماء ، وطير اللقلق فوق منائر المساجد » . ويود فيكتور هوجو أن يجلس هناك في الليل « عينه على البحر ذي الأعماق ، في حين يفتح القمر الأصفر الشاحب مروحة القضية فوق الموج »^(٣) . ويمتاز الشرق عند فكتور هوجو بأن الله وهب أرضه « زهوراً أكثر من سواها ، وملاً سماءه نجومًا أغزر ، وبث في بحاره لآلئ أوفر » . ويتخيل أن « سطوح مساكن البدومليثة بالزهور كأنها سلات ورد » . ولم يمنع ما تردد عند الرومانتيكيين من طغيان تركيا واستبدادها أن يرسم خيال فكتور هوجو للأستانة صورة تكاد

(١) انظر : Pierre Martin: *L'Orient dans la littérature française*, Paris, 1906, p. 361.

(٢) ص ٤٠ من كتابي : الرومانتيكية .

(٣) مقتبسة من :

V. Hugo: *Les Orientales*, 1, IX; cf. O. Chakhachari: *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, Paris 1950, p. 74.

تبارى بها باريس جمالا : « في البحر المتألق الخالك تنعكس السماء المحلاة بالنجوم في الليل ، وتبدو الأستانة الضاحكة وقد تنقب جبينها بالظلام ، راقدة فوق شط الخليج الذي يغمرها بموجه ، بين أضواء السماء وانعكاسها في الموج ، كأنها فوق أرض ذات نجوم ... فإذا رأيت قبابها الزرق كأنما صبغت السماء بلونها ، وآلاف الأهلة فيها تبدو كأنها تستمد من أشعة قمر الليل ، حسبت أنها المدنية التي شيدت أرواح الليل قصورها الصامته في الهواء . وتميز العين أبراجها بزواياها المرسومة ، ومنازلها ذات السطوح المستوية ومهام مساجدها . . . ومناراتها بيضاء تنطلق مسلاتها كقلاع من العاج مزودة بأسنة الرماح . وعلى القصر العتيق المتميز بجدران مائة قبة من القصدير ، تتلأأ في الظلام كأنها خوذات العمالة »^(١) .

ويشيد « تيوفيل جوتييه » بالنيل ، ويهون من شأن نهر السين حين يقارنه به ، في حوار له بين المستتين : مسلة باريس ، ومسلة الأقصر^(٢) ، فيقول على لسان مسلة باريس المصرية : « السين أشبه بميزاب شوارع أسود اللون ؛ نهر دنس ، تؤلفه عدة جداول ؛ يدنس قدمي التي كان يقبلها في فيضاناته النيل ، أب المياه ؛ النيل ذلك العملاق ذو اللحية البيضاء ، المتوج باللوتس والخيزران » . وهذه الصور كلها تختلط فيها الحقائق بالمزاعم ، ودلالاتها على مشاعر قائلها أحق بالتقويم ، ولكن صدى هذه الصور الأدبية في نفوس الشعب عظيم . ومهما كان في الصور الأدبية في القرن التاسع عشر من جانب رومانتيكي ، فهي على أية حال أكمل من نظيرتها في العصور السابقة عليها في الأدب الفرنسي .

(١) قصيدة : Les Têtes du Sèrall في :

وكذا المرجع السابق ص ٧٠ — V. Hugo: *Les Orientales*, III.

(٢) عنوان هذه القطعة الشعرية هو : حين المستتين Nostalgies d'obélisques ، يقصد المسلة المصرية الموضوعة في ميدان الكونكوردي في باريس ، ومسلة الأقصر ، ويتخيل بينهما حواراً شعرياً طويلاً له دلالة على نفس الشاعر وخواطره الرومانتيكية في ديوانه :
T. Gautier: *Emaux et Camée* (1852)

وعلى الرغم من أن نقطة البدء في هذا الباب لا تمت بصلة كبيرة إلى الأدب ، إذ أن شرح صورة بلد ما في ذاتها لا تفيد التاريخ الأدبي ، ولا تكشف عن الصلات العقلية بين الكتاب ، على الرغم من ذلك ، ليس المقصد هنا — كما يتضح من شرحنا السابق — هو بيان هذه الصورة الأدبية في ذاتها ، ولكن شرح الأفكار العامة التي تضافرت على تكوين هذه الصورة في أدب ما . ويستلزم هذا الشرح بيان الطريقة التي تكونت بها ، ويستلزم كذلك الكشف عن تأثير البلاد الأجنبية في الكتاب بمنظورها وعاداتها وآثارها ، ثم بثقافتها المتعددة الألوان مما يربط بين الآداب المختلفة ، ويكشف عن أصالة الكتاب في مصادرهم . فحين عرفت مدام دي ستال الفرنسيين بألمانيا ، عرفت لها أنها موطن جوته Goethe وشيلر Schiller وشيلجل Schlegel . . . فكان لهؤلاء الكتاب على أثر ذلك شهرة واسعة لدى كتاب فرنسا وشعبها . وبهذا يؤدي البحث في هذا الباب إلى الكشف عن كثير من المصادر الأدبية بالمعنى الواسع لهذه المصادر كما سبق أن شرحناها ^(١) ، ويؤدي ذلك إلى بيان الطرق التي مهدت للتأثير والتأثر الأدبيين ؛ هذا إلى الخدمات التي يؤديها لتاريخ الأدب ببيان تطور الأفكار العامة فيما يخص البلاد الأخرى على حسب عصور الأدب المختلفة ، مع الكشف عن العوامل التي ساعدت على هذا التطور .

ولا بد للباحث في هذا الباب — مع شرحه للصور التي كونها شعب ما في أدبه عن بلد أو بلاد أخرى — أن ينتقد هذه الصور ، ويبين ما فيها من صواب وخطأ ، ويشرح أسباب الخطأ فيها ، ويدعو إلى وضع البلد أو الشعب موضعهما الصحيح من أفكار الأمة وأدبها .

ولا يخفى أن للصور الأدبية للشعوب — كما تنعكس في مرآة آدابها — تأثيراً

(١) راجع هذا الكتاب ص ٣١٨ — ٣٢٥ .

عميقاً في علاقاتها بعضها ببعض ، أياً كان نوع تلك العلاقات ، ولها كذلك تأثير على عقول قادة الأمة من الساسة والمفكرين في تكوين رأى عام قد ينتج عنه اتجاه خاص في علاقاتها مع غيرها . وكل هذا من نواحي النشاط الأدبي في اليادين الدولية . ويهتم الأدب المقارن بالكشف عن هذه النواحي من الوجهة التاريخية ، وبيان مظاهرها المختلفة على مر الأجيال . ويمهد الأدب المقارن بهذا لكل أمة أن تعرف مكائدها لدى غيرها من الأمم ، وأن ترى صورتها في مرآة غيرها من آداب الشعوب ، ويتاح بذلك لها أن تعرف نفسها حق المعرفة ، وأن تحاول تصحيح وضعها أو الدفاع عن نفسها . وقد تهيأ بكل ذلك الفرصة للتفاهم الحق والتعاون الصادق بين الشعوب .

خاتمة

الأدب المقارن والأدب العام

وهكذا تم ميلاد هذا العلم بعد أن مهد له في أوروبا تمهيداً طويلاً مختلف الباحثين في النقد الأدبي وفي تاريخ الأدب . ولم يكن ليخرج إلى عالم الوجود لو لم تتطور البحوث في هذين الفرعين من فروع علوم الأدب . فقد كان هم شراح الأدب ونقاده في أوروبا قبل القرن التاسع عشر هو عرض النصوص وبيان صورها البلاغية ووجوه صياغتها اللفظية ، استطرافاً لها ورغبة في النسيج على منوالها ، ولاستخلاص دروس عملية وقواعد عامة منها ، لكي يحتذيها الأدباء ومن ينهج نهجهم . وتلك وجهة عملية فنية أبعد ما تكون عن النظرة العلمية التاريخية . كما كان شغل مؤرخي الأدب هو عرض حياة المؤلف دون أن يعنوا بربطها بإنتاجه ، وإن لم يفقههم أحياناً ذكر نماذج من مؤلفاته مع شرح لبعض ألفاظها ومعانيها . وقد بينا كيف تطورت النظرة في هذين العلمين : تاريخ الأدب ونقده في القرن التاسع عشر ، نتيجة للحركة الرومانتيكية والنهضة العلمية . وكان أساس هذا التطور الاعتداد بالحقائق التاريخية أساساً لشرح الإنتاج الأدبي ، وكان مظهره واضحاً في التحليل الدقيق الصادق للنصوص الأدبية وحالة مؤلفيها وثقافتهم ومنزلتهم في مجتمعاتهم وفي شعوبهم ، ثم في الدراسات التجميعية المبنية على هذا التحليل الدقيق . فلم يعد هناك مجال لإلقاء القول على عواهنه في القضايا العامة وفي الحقائق الأدبية في تعميم سريع لا تعمق فيه ، بل أصبح التخصص والاستيعاب أساساً لكل بحث مشر . وصار لازماً على كل باحث تحديد ميدان بحثه في مسألة واحدة ، أو في مؤلف ، أو في كتاب أو في فكرة ، لكي يتاح له أن يتعمق في بحثه ، ويحلل النصوص الخاصة به ، ويستقرئ الحقائق التي مهدت للإنتاج الأدبي ، ويضع ذلك

الإنتاج موضع من تاريخ أدب الأمة التي نشأ فيها ، ومن حياة مؤلفه ، مع ما يتبع هذا التحليل وذلك الاستقراء من استنتاج للحقائق العلمية التي لا يشوبها تخمين ، ولا تقف عند المظاهر العابرة . وهنا وجد نقاد الأدب ومؤرخوه أنفسهم أمام مسائل لا بد من التعرض لها لكي يكمل استقصاؤهم ، ويستوفى تعمقهم فيما هم بصدد من بحوث . ويتطلب بحث هذه المسائل الخروج من نطاق الأدب القومي إلى الآداب الأخرى ، لبيان علاقاتها المختلفة بالكاتب الذي يدرسونه ، أو بالموضوع الذي يعالجونه ، أو بالتيار الفكري لشرح منابعه ، أو بالمذهب الأدبي الذي كان مصدره في غير أمتهم ولكن كثرواده منها وهنا شعر الباحثون بالحاجة الملحة إلى فرع جديد من فروع البحث في تاريخ الأدب يكون ميدانه هذه العلاقات الأدبية الدولية المعقدة المناحى والمختلفة الأشكال والتي تربط الأدب القومي بالآداب العالمية الأخرى . فكانت نشأة الأدب المقارن على نحو ما فصلنا بفروعه الكثيرة وميادينه المتعددة .

ولا يزال هذا العلم محل عناية من كبار الباحثين في الآداب الأوربية ، الذين يعنون بالكشف عن صلات أدبهم بما سواه من الآداب ، وبتفصيل المظاهر المختلفة لهذه الصلات . وبذا كان لكل ميدان من ميادين الأدب المقارن فرسان في هذه الآداب ، جالوا فيه جولات عادت بطيب الثمرات على تاريخ أدبهم القومي وبيان مكائنه من الآداب العالمية . ولكن لازالت الميادين في جملتها متفاوتة فيما بينها ، فبعضها أكثر رواداً وأعظم رواجاً من البعض الآخر ، وبعضها كاد ينتهى الباحثون منه في بعض الآداب ، على حين البعض الآخر في مرحلة البدء في الدراسة فيه .

ولا يساور علماء الأدب المقارن — على اختلاف لغاتهم وميادين بحوثهم — أدنى شك في خطر هذه البحوث وبعد أثرها . وهم على إيمان وثيق بما أقادهم

التاريخ من أن كل أدب لا يستطيع أن يعيش بمعزل عما سواه من الآداب دون أن يصيبه الوهن والذبول ، ومن أن أجمل نواحي الأدب القومي قد تعتمد في مصدرها على لقاح أجنبي يساعد على ازدهار تلك النواحي في الأدب القومي . هذا إلى أن من فروع الأذب المقارن ما يساعد على فهم الأمة لنفسها برؤيتها صورتها في آداب غيرها ، وتلك دروس ذات عظات بالغات في تربية الشعب وتبوئه مكانه بين الشعوب .

وقد توجت جهود الباحثين في هذا العلم بتكوين «الجمعية الدولية لتاريخ الآداب

الحديثة» : La Comission Internationale d'Histoire Littéraires Moderne في أغسطس عام ١٩٢٨ . وغايتها : « تهيئة اتصال دائم بين العلماء ، ومعاونة الباحثين ومساعدتهم على الاجتماعات ، وتسهيل البحوث ، وتهيئة وسائلها الكاملة ، والنهوض بالدراسات التاريخية الأدبية بكل وسائل النهوض »^(١) . وقد رأس هذه الجمعية حين تألقت المرحوم بالدنسبرجي Baldensperger ، وكان سكرتيرها العام المرحوم فان تيجم P. Van Tieghem ؛ وكلاهما من علماء الأدب المقارن الفرنسيين والمبرزين في بحوثه . وقد عقدت الجمعية خمسة مؤتمرات دولية ، أولها في بودابست عام ١٩٣١ ، وثانيها في أمستردام عام ١٩٣٥ ، وثالثها في ليون عام ١٩٣٩ ، ورابعها في باريس عام ١٩٤٨ ، والأخير في فلورنسا عام ١٩٥١ . وكانت بحوثها قصراً على التاريخ الدولي للآداب الأوروبية . وهي بحوث من صميم الأدب المقارن . وقد اشترك إقليم مصر في بعض هذه المؤتمرات . وقد أصبحت الجمعية السابقة في رعاية الهيئة الدولية للتعاون الثقافي والاجتماعي Unesco التابعة لهيئة الأمم المتحدة^(٢) . وذلك لأهمية ما تقوم به تلك

(١) راجع : Actes du Quatrième Congrès International Littéraire et de Littérature Comparée, Paris, 1948, p. 9.

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

الجمعية من بحوث لها أثرها في تقريب الثقافات وشرح الاتجاهات الإنسانية للآداب ، وهو مقصد هام من مقاصد تلك الهيئة الدولية .

ولكن الأدب المقارن — على عظم ما بذل فيه من جهود ، وعلى تفرع ميادين البحث فيه — بقي قصراً على بحث الصلات بين قليل من الآداب في علاقاتها بعضها ببعض تأثيراً وتأثراً . وموضوعات الأدب المقارن غالباً ما تكون محدودة بطبيعتها . فكثيراً ما يُقصدُ فيها إلى دراسة كاتب واحد ، أو مؤلف من مؤلفاته ، أو مسألة من المسائل ، أو فكرة من الأفكار . وقلما يتجاوز الباحث في ذلك حدود أديين أو ثلاثة . هذا إلى أن غاية الباحث في الأدب المقارن هي إلقاء ضوء على بعض نواحي البحث في الأدب القومي ، حين يتجاوز حدود ذلك الأدب للوقوف على مصدر كاتب أو عن أصل فكرة من الأفكار أو عن تأثير مؤلف ، أو عن مناطق نفوذ أدب بأكمله في أدب آخر .. وفي كل هذا تظل النتائج التي يصل إليها الأدب المقارن تابعة في جملتها لدراسة الأدب القومي . وتبقى بذلك تلك النتائج — على خطير أهميتها وعظيم شأنها — دون أطماع بعض كبار الباحثين في الأدب وتاريخه .

ويرى هؤلاء أن على الباحثين في الأدب وتاريخه أن يتجاوزوا — في آفاق بحوثهم — حدود الأدب المقارن إلى ما هو أعم وأشمل من خدمة تاريخ أدب أمة بعينه . فعليهم أن يتطلعوا إلى دراسة الحقائق المشتركة في الآداب الدولية في جملتها ، وأن يعنوا بكتابة تاريخ تلك الحقائق ، عمادهم في ذلك تاريخ الأدب القومية ونصوصها ، وأبحاث الأدب المقارن التي سبق أن قام بها علماء لامتجلاء نواح خاصة بالآداب القومية . وهذا هو ما يعنونه بالتاريخ العام للآداب أو الأدب العام . فميدان الأدب العام ، إذن ، هو «الحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر العامة التي لا تفهم في أدب واحد بدون دراستها لذاتها في آداب كثيرة ، في أصلها

ونموها وتطورها»^(١).

وفرق بين تلك الدراسات في الأدب العام من ناحية وبين دراسات الأدب القومى والأدب المقارن من ناحية أخرى . ذلك أن من طبيعة الدراسات في الأدب العام ألا تأبه بالحدود القومية للآداب ، وألا تقتصر على أديين أو ثلاثة ، بل تتناول في بحوثها لكل حركة أدبية كل الآداب التي تطورت فيها تلك الحركة ، ضاربة صفحاً عن كل ما هو موضوعي أو خاص بأدب قومى بعينه ، غير ملقية بالا إلا إلى ماله صدى في الآداب الأجنبية ، وما له تأثير في توجيه التيارات الفكرية خارج حدود الأدب القومى ، ومن هنا يتضح أن هذه الدراسات — مهما بلغت أهميتها — ليس فيها عوض عن تاريخ الأدب القومى الذى قد يحفل بمقائق خاصة لها أثر في توجيه الإنتاج في داخل نطاق ذلك الأدب ؛ كما أنها لا تعتمد على تلخيص دراسات الأدب القومى واختصارها ، بل إن لها اتجاهاً خاصاً بها لا تحده الفواصل اللغوية والجنسية ، ولا ينظر فيه إلا إلى شرح الحقائق والعوامل التي تتحكم في تطور الأفكار والحركات في الآداب باعتبارها نتاجاً إنسانياً عاماً . وعلى هذا فغاية الأدب العام هي : « معرفة الأحوال المشتركة الفكرية والفنية ، وتحديدتها ، ودراستها في مختلف أشكالها وصورها في أنواع الآداب التي يمكن مقارنتها بعضها ببعض . فيكون هناك تاريخ أدب عام للأمم القديمة اليونانية والرومانية ، وآخر للشرق الإسلامى ، وثالث للآداب العربية الحديثة ، رغبة في تحديد اللحظات الفاصلة ، وتصوير النبضات الحيوية الفكرية والخلقية والفنية التي يترجم عنها لسان الأدب »^(٢).

ويضرب الدعاة إلى الأدب العام أمثلة عليه بدراسة الحركات الفكرية

(١) راجع : P. V. Tieghem: *La Littérature Comparée*, p. 169-213.

(٢) المرجع السابق ص ١٧٠ .

والمذاهب الأدبية في مختلف الآداب التي مرت بها أو أثرت فيها ؛ وكذا بدراسة الصور الفنية التي تحكمت في جنس أدبي ، كتأثير شعراء التروبادور في نوع الشعر المسمى « سونيتا » في إيطاليا في عصر النهضة ، ثم سريانه منها إلى آداب أوربا جميعاً ؛ ومثل دراسة تأثير شكسبير في كل الآداب التي تعرضت لتأثيره .

ويجب أن يعنى في دراسة الأدب العام بشرح التيارات المتائلة في البلاد المختلفة وبيان أسبابها . فقد تكون تلك التيارات ناتجة عن حالة اجتماعية متائلة أدت إلى ظهورها في تلك البلاد في وقت ما ، دون أن يكون هناك تأثير خاص لأدب بعينه ، وقد تكون وليدة صلات فكرية بين الآداب . وهذا فارق آخر يتجاوز به الأدب العام حدود الأدب المقارن الذي لا يتعدى مداه دراسة صلات الآداب والعلاقات الفكرية بين أهلها على مر الأجيال .

ويأمل الداعون إلى دراسة الأدب العام أن تثمر الجهود فيه ، بحيث يخرج إلى حيز الوجود تاريخ عام للأدب العالمى ، تشرح فيه الحقائق العامة ، ويكشف فيه عن التيارات العالمية ، ويكون مرجعاً شافياً لمن يريدون استقصاء الحقائق والتعرف على أصول الأجناس الأدبية وتطورها .

وتقسم كتب الأدب العام على حسب العصور والتيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، لا على حسب الأمم وآدابها ، بحيث يجد الباحث فيها طلبته من تاريخ متصل لحركة ما ، أو لفكرة ، أو لشكل فنى .

ويأمل الداعون إلى الأدب العام أن يتم في القريب للباحثين في تاريخ الأدب ما سبق أن تحقق للفلسفة والعلم والفن ، من تبعية تاريخ الآداب الخاصة للتاريخ العام للآداب جميعاً^(١) .

(١) من أكبر الداعين لهذه الحركة المرحوم قان تيجم ، ومن يرد المزيد في معرفة دعوته إلى الأدب العام فعليه بالرجوع إلى :

ومن المحاولات الأولى في هذه السبيل صدور ثلاث مجلدات في تاريخ الآداب العالمية عن جماعة من المتخصصين في مختلف الآداب ، شرحت فيها تاريخ الآداب الشرقية والغربية متواليه ، مع فهارس مطولة لتاريخ الآداب والأفكار والمذاهب ، تتراسل مع تلك التواريخ العامة المدروسة . والكتاب بالفرنسية ، وقد صدر عن دار « لاروس » بباريس ، منذ عام ١٩٥٥ حتى عام ١٩٥٨ . وهو ثلاث مجلدات ضخمة في طبعة خاصة ، بحيث لو طبعت طبعة عادية لاستغرقت عشر مجلدات على الأقل^(١) .

ويتضح من هذا المجلد فكرة الداعين إلى الأدب العام في معناه وغايته . ولكن أكثر الباحثين في الأدب المقارن لم يستجيبوا لهؤلاء الداعين ولم يحفلوا كثيراً بدعوتهم . ذلك أن التاريخ العام للأدب ، كما يدعون إليه ، يخرج من نطاق درس النصوص وتمحيصها إلى ميدان التجريد والتعميم . وهو أخطر ما يتعرض له الدراسات الأدبية التي يجب أن تستمد دائماً أصولها من الإنتاج الأدبي ذاته ، كما سبق أن أوضحنا ذلك في غير موضع من هذا الكتاب . وهذا الفارق الجوهرى هو الفاصل بين الأدب بوصفه إنتاجاً فنياً ، وبين العلوم الفلسفية والاجتماعية لاتجاهها العقلى التجريدى . فمن الممكن وضع تاريخ عام للفلسفة ، أو العلوم العقلية ، إذ ميدان البحث فيها هو الأفكار وحدها . ولكن الأدب إنتاج مادته الأفكار الخاصة والمشاعر المصوغة في تعبيرات فنية ، فسبيل الباحث في تاريخه الرجوع إلى النصوص وتحليلها لفهم الأفكار في صيغها وفي طابعها ؛ بدون اعتماد على القواعد العامة والأفكار التجمعية وحدها .

على أن هذه الدعوة لا تخلو من ثمرات خطيرة الشأن عظيمة الأثر في تاريخ

(١) وعنوانه : Histoire des Littératures, éd. de La Pléiade, 3 vol.

الفكر . ولكننا لا ندعو إليها عندنا الآن ، ولما تستقر الدراسات المقارنة حق الاستقرار في أدبنا بصفة عامة .

لهذا ينبغي أن يبقى الأدب المقارن علماً من العلوم التابعة للأدب القومي ، تشرح نواحيه الغامضة ، وتكشف عن العوامل التي تتحكم فيه ، وعن مدى نفوذه في الآداب الأخرى .

هذا إلى أن الأدب المقارن يتناول دراسة التيارات الفكرية والمذاهب الأدبية ، التي تنتشر في الآداب عن طريق صلاتها بعضها ببعض ، كما سبق أن شرحنا في الفصل السادس من هذا الكتاب . فإذا كان للأدب العام أهمية ينبغي أن يحفل بها لدينا الدارسون ، فيجب ألا تتجاوز ذلك النطاق ، لئلا تفقد البحوث أهميتها الأدبية ، وتضل في شعاب التعميمات التجريدية . وبحسب الأدب المقارن أن يكشف عن العناصر التي تغذى بها ذوو المواهب الأدبية ، وعن العوامل التي ساعدت على تكوين تلك المواهب بفضل ما وصل إليهم من الآداب الأخرى ، وكيف مثلوا تلك الثقافات ليخرجوها للناس خلقاً آخر ذا طابع جديد . وبحسب الأدب المقارن أن يشرح وجوه الشبه والتفاوت بين الكتاب على حسب ألوان الثقافات وضروب الأفكار التي تسربت إليهم من وراء حدود أديهم ، وبذا تتبين الطرق التي سلكها العقل الإنساني في نشدانه للتقدم ، والمناطق التي عبرها ، والديون التي اقترضها من الآداب الأخرى .

ولمثل هذه البحوث أهمية خاصة في الأدب والكشف عن تياراته العامة ، ولكنها ذات أهمية أخرى إنسانية جليلة الخطر . فمن شأنها أن تدفع الشعوب إلى التفاهم مع الشعوب ، وأن تحول دون تحكم الغرور القومي في اتجاهاتها ، وأن تساعد على نشر لواء الإنسانية لتسير الشعوب وراءه إخواناً .

هذا إلى أن الأدب المقارن — في دراسته للتيارات العامة والأفكار —
يضرب صفحاً عن الحدود الدولية واللغوية ، ليلقى ضوءاً على الإنسانية في تطورها ،
والعبقرية في تكوينها ، والمدنية في علاقاتها مع غيرها ، والآداب في وحدتها
العالمية . . . وبذا تتهيأ خير السبل للتعاون الحق والتفاهم الصادق بين الشعوب ،
عن طريق التعرف على الاتجاهات العامة والميول المشتركة للعقل البشرى .

أهم المراجع

- ١ -

أهم المراجع العربية والفارسية

رأينا للايجاز أن نذكر هنا أهم المراجع التي رجعنا إليها للدراسة الموضوعات المختلفة ، أما النصوص الأدبية التي اتخذناها مادة للدراسة ، فإن فهرس المعارف مكمل فيها لهذا الفهرس .

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ،
القاهرة ، ١٩٤٤ م .

ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف
بإبن الأثير) : المثل السائر ، القاهرة ١٣١٢ هـ .

ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم بن
عبد الواحد الشيباني) : الكامل ، القاهرة ١٢٩٠ هـ .

ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد) : طوق الحمامة ، القاهرة
١٣٦٩ هـ = ١٩٥٠ م .

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي) : المقدمة ، المطبعة البهية ، القاهرة

ابن خلكان : وفيات الأعيان ، طبعة بولاق ١٢٧٥ هـ = ١٨٥٩ م .

ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله) : رسالة القدر ، ليندن ١٨٩٩ م .

ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، القاهرة ١٩٣٥ م .

ابن الفقيه (أبو بكر أحمد بن محمد الهمداني) : مختصر كتاب البلدان ،
ليدن ١٣٠٢ هـ .

ابن المقفع (عبد الله) : كلىة ودمنة ، طبعة باريس ١٨٢٢ م .
ابن إسفنديار : كتاب تنسرتامه — ترجمة عن الأصل العربى المفقود عن
ابن المقفع ، طبعة باريس ١٨٩٤ م .
الدكتور أحمد هىكل : الأدب الأندلسى من المفتاح العربى إلى سقوط
الخلافة ، القاهرة ١٩٥٩ م .

إخوان الصفاء : رسائل إخوان الصفاء ، وخلان الوفاء ، القاهرة ١٣٢٧ هـ
= ١٩٢٨ م .

أرسطوطاليس : فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى ،
ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه الدكتور عبد الرحمن بدوى ، القاهرة
١٩٥٣ م .

أبو الفرج الإصبهاني : الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .
البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى) : ديوان البحترى ، القاهرة
١٣٢٩ هـ = ١٩١١ م .

بديع الزمان الهمداني : مقامات ، القاهرة ١٣٤٢ هـ = ١٩٢٣ م .
البغدادى (بهاء الدين بن مؤيد) : التوسل إلى التوسل ، طهران ١٣١٥ هـ
= ١٩٣٧ م .

بلعمى : ترجمة تاريخ طبرى ، طبعة لوكنوو ١٢٣١ = ١٨٩٦ م .

البيرونى (أبوريجان محمد بن أحمد) : تحقيق ما للهند من مقولة ،
لندن ١٨٨٧ م .

بيهقى (أبو الفضل محمد بن الحسين) : تاريخ بيهقى ، طبعة طهران ١٩٤٥ م .

الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد) : فقه اللغة ، طبعة القاهرة ١٩٣٦ م .

الثعالبي ————— : يتيمة الدهر ، القاهرة ١٩٣٤ م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الأستاذ

عبد السلام هرون ، القاهرة ، ١٣٦٧ — ١٣٦٩ هـ = ١٩٤٨ — ١٩٥٠ م .

وكذلك الطبعة الأخرى شرح وتحقيق السندوبى ، القاهرة ١٣٥١ هـ = ١٩٣٢ م .

الجاحظ ————— : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام

هرون ، القاهرة ، ١٣٥٦ — ١٣٦٦ هـ = ١٩٣٨ — ١٩٤٧ م .

جامى : كليات جامى : مخطوطة فارسية ، ٢١ تصوف ، بدار الكتب بالقاهرة .

الجرى باذقانى (أبو ظفر ناصح بن شرف) : تاريخ يمىنى ، مخطوطة فارسية

بالمكتبة الأهلية بباريس رقم ٦٦ .

الجمحى (محمد بن سلام) : طبقات الشعراء ، القاهرة ١٩١٣ م .

الحريرى (القاسم بن على بن محمد) : مقامات الحريرى ، طبعة باريس ١٨٨٢ م .

حميد الدين البلخى (أبو بكر) : مقامات حميدى ، طبعة طهران ١٢٩٠

(١٨٨٣ م) .

خاقانى : ديوان خاقانى ، طبعة طهران ١٩٣٨ م .

دولتشاه : تذكرة الشعراء ، طبعة براون ، لندن ١٩٠١ م .

سعيد نفيسي: أحوال وأشعار أبو عبد الله بن جعفر محمد رودكي سمرقندي،

مجلد سوم، تهران ١٣١٩ .

شوقي (أحمد شوقي): الشوقيات، طبعة ١٨٩٨ م .

الدكتور شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، القاهرة ١٩٥٩ م .

الطبري (محمد بن جرير): تاريخ الطبري، الحلقة الثانية، طبعة ليدن

١٨٧٩ — ١٩٠١ .

الدكتور عبد الرحمن بدوي: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، القاهرة ١٩٤٤ م .

الدكتور عبد الرزاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي،

القاهرة ١٩٥١ م .

الدكتور عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، القاهرة ١٩٥٧ م .

العتبي (أبو نصر محمد بن عبد الجبار): تاريخ يمين الدولة، القاهرة ١٨٧٠ م .

عوفي (محمد عوفي): لباب الألباب، لندن ١٩٠٣ م .

فردوسي: الشاهنامه، طبع وترجمة چول مهل .

قدامة بن جعفر (أبو الفرج): نقد النثر (المنسوب إليه)، القاهرة ١٩٣٨ م .

قزويني (عبد الوهاب): بيست مقالة، طهران ١٩٢٨ م .

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): الكامل في اللغة والأدب، القاهرة

١٩٣٦ م .

مجلة أبولو، السنة الأولى ١٩٣٢ م .

- الدكتور محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ، القاهرة ، ١٩٥٥ م .
- الدكتور محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٦٠ م .
- الدكتور محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦١ م .
- الدكتور محمد غنيمى هلال : مقالات في فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين والرومانتيكيين والبرناسيين في «المجلة» أعداد يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٥٩ م .
- الدكتور محمد مندور : المسرح ، القاهرة ١٩٥٩ .
- الدكتور محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ١٩٦٠ .
- الدكتور محمد مندور : محاضرات عن خليل مطران ، القاهرة ١٩٥٤ م .
- الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، القاهرة ١٩٥٥ م .
- المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على) : مروج الذهب ، طبعة باريس ١٨٧١ م .
- المسعودى : التنبيه والإشراف ، باريس ١٨٩٦ م .
- منوچهرى (أبو النجم أحمد) : ديوان ، طبع وترجمة كازيميرسكى ، باريس ١٨٨٦ م .
- نرشخى (أبو جعفر) : تاريخ بخارى ، طبعة شيفر ، باريس ١٨٩٢ م .
- المقرى (أحمد المقرى المغربى) : نفح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ .
- نصر الله (أبو المعالى) : كليه ودمنه ، طهران ١٩٢٨ م .

أهم المراجع الفرنسية والإنجليزية والأسبانية

- Actes du Congrès International d'Histoire Littéraire et de Littérature Comparée*, Paris 1951.
- Albert Beguin : *Le Romantisme Allemand*, Paris 1949.
- L'Amie de l'Iran*, Paris 1951.
- Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, 1948—1950.
- Aristote : *Rhétorique*, éd. des Belles — Lettres, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris 1932—1938.
- Aristote : *Poétique*, éd. des Belles — Lettres, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, 1932.
- Arnold (Matthew) : *Poetical Works*, Oxford, 1935.
- Baldensperger (F.) : *La Critique et l'Histoire Littéraire en France au XIXe siècle*, New-York, 1945.
- Baldensperger (F.) : *La Littérature, Création, Succès, Durée*, Paris, 1934.
- Baldensperger (F.) : *Le Mouvement des Idées dans l'Émigration Française de 1788 à 1815*.
- Baudelaire : *Oeuvres Complètes*, éd. de la Pléiade, Paris 1934.
- Bayard (J. Pierre) : *Histoire des Légendes*, Paris, 1955.
- Bedier (Joseph) : *Les Fabliaux*, Paris, 1893.
- Boileau : *Art Poétique*, Epitres, dans : *Oeuvres Complètes*, Paris, 1942.
- Bouhours (Le P.) : *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, 1791.
- Braunschvig : *Notre Littérature Étudiée dans le Texte*, Paris, 1949.
- Bray (R.) : *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, 1931.
- Bray (R.) : *La Préciosité et les Précieux*, Paris, 1948.
- Bréhier (E.) : *Transformation de la Philosophie Française*, Paris, 1950.
- Bréhier (E.) : *Histoire de la Philosophie*, Paris, 1950.
- Breton (André Le) : *Le Roman Français au XVIIIe siècle*, Paris, éd. Boivin, (sans date).
- Briffaut (Robert) : *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque*, Paris, 1945.
- Brunetière : *L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*, Paris, 1892.
- La Bruyère : *Caractères*, éd. Didier, Paris, 1913.
- Byron : *Poetical Works*, London, 1948.
- Camus (Albert) : *L'Homme Révolté*, Paris, 1950.

- Carré (Jean-Marie) : *Goethe en Angleterre*, Paris, 1920.
- Carré (Jean-Marie) : *Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte*, Le Caire, 1932.
- Calvet (J.) : *Les Types Universels dans les Littératures*, Paris, 1932.
- Castex (P.G.) : *Le Conte Fantastique en France*, Paris, 1951.
- Cazamian (L.) : *Le Roman Social en Angleterre*, Paris, 1932.
- Gazamian (L.) : *Symbolisme et Poésie*, L'Exemple. anglais, Paris, 1947.
- Chamard (H.) : *Histoire de la Pléiade*, Paris, 1939—1944, (4 vol.).
- Chakhachiri (O.) : *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, Paris, 1950.
- Charles Navarre : *Les Grands Ecrivains Etrangers et leur influence sur la Littérature Française*, éd. Didier, Paris, 1930.
- Chevillon (A.) : *Taine et la Formation de sa Pensée*, Paris, 1932.
- Christensen (A.) : *L'Iran sous les Sassanides*, Copenhague, 1944.
- Christensen (A.) : *Les Gestes des Rois dans les Traditions de l'Iran Antique*, Paris, 1936.
- Clouard (H.) : *Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours*, Paris, 1944—1949.
- Cohen (Gustave) : *La Vie Littéraire en France du Moyen-Age*, Paris, 1949.
- Gorbet (Charles) : *La Littérature Russe*, Paris, 1951.
- Croco (Benedetto) : *La Poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie et de la Littérature*, Paris, 1951.
- Crouzet (P.) : *Histoire Illustrée de la Littérature Française*, Paris, 1916.
- Denis de Rougemont : *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939.
- Desonay : *Le Rêve Hellénique en France*, Paris, 1928.
- Diccionario de la Literatura Española*, Madrid, 1940.
- Diderot : *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris, 1946.
- Dupouy : *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, Paris, 1927.
- Forster (E.M.) : *Aspects of the Novel*, London, 1949.
- Foster (J.) : *History of the Preromantic Novel, in England*, New-York, 1949.
- Gaëton Picon : *Panorama des Idées Contemporaines*, Paris, 1957.
- Gide (A.) : *Anthologie de la Poésie Française*, éd. de la Pléiade, Paris, 1949.
- Goethe : *Théâtre Complet*, éd. de la Pléiade, Paris, 1942.

- Green (F.C.) : *French Novelists, Manners and Ideas*, London, 1928.
- Guyard : *La Littérature Comparée*, Paris, 1951.
- Hallam : *Introduction to the Literature of Europe*, London, 1872, 4 vol.
- Harvey (P.) and Heselline (J.E.) : *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford, 1937.
- Hazard (P.) : *Don Quichotte*, Paris, 1949.
- Hazard (P.) : *La Pensée Européenne au XVIIIe siècle*, Paris, 1946.
- Hazard (P.) : *La Crise de la Conscience Européenne*, Paris, 1935-1940, 3 vol.
- Heidegger (Martin) : *Kant et le Problème Métaphysique*, Paris, 1950.
- Histoire des Littératures*, sous la direction de Raymond Queneau, éd. de la Pléiade, Larousse, Paris, 1955—1958.
- Hoffmann (M.) : *Histoire de la Littérature Russe*, Paris, 1934.
- Hugo (V.) : *Préface de Cromwell*, in *Rug Blas*, Paris, 1945.
- Inostransev : *Iranian Influence on Moslem Literature*, Bombay, 1918.
- Italo Siciliano : *Les Origines des Chansons de Geste*, traduit de l'italien par P. Antonetti, Paris, 1951.
- Jacob Landau : *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Philadelphia, 1958.
- Jeanroy : *La Poésie Lyrique des Troubadours*, Paris, 1934, 2 vol.
- Jeanroy : *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen-Age*, Paris, 1925.
- José Muñoz sendino : *La Escala de Mahoma*, Madrid, 1949.
- Journal Asiatique*, 1930—1932.
- Juan Hurtado y J. De la Serna y A.G. Palencia : *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1949.
- F. Kermode : *Romantic Image*, 1952.
- Laffit Houssat : *Troubadours et Court d'Amour*, Paris, 1950.
- Laffont-Bompiani : *Dictionnaire des Oeuvres*, Paris, 1952 - 1954 (4 vol.).
- La Fontaine : *Fables*, éd. des Belles-Lettres, Paris, 1946.
- Le Gentil (P.) : *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise*, Rennes, 1949.
- Lalo (Charles) : *Notions d'Esthétiques*, Paris, 1948.
- Lalo (Charles) : *L'Art loin de la Vie*, Paris, 1939.

- Lanson : *Histoire de la Littérature Française*, Paris, 1894.
- Lasserre (P.) : *Le Romantisme Français*, Paris, 1916.
- Leconte de Lisle : *Poèmes Barbares*, Paris, 1942.
- Leconte de Lisle : *Les Poètes Contemporains dans : Derniers Poèmes*, Paris, 1942.
- Legouis et L. Cazamian : *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, 1946.
- Le Haultre (H.) : *Essai sur le Mythe de Psyché* (thèse), éd. de Boivin, Paris, sans date.
- Letourneau : *L'Evolution Littéraire dans les Diverses Races Humaines*, Paris, 1894.
- Maeterlinck : *Pelléas et Melisande*, Paris, 1944.
- Magre (Maurice) : *Priscilla d'Alexandrie*, Paris, 1925.
- Maigron (Louis) : *Le Roman Historique à l'Epoque Romantique*, Paris, 1912.
- Martinenche : *L'Espagne et le Romantisme Français*, Paris, 1922.
- Martino : *L'Orient dans la Littérature Française au XVII et au XVIIIe siècles*, Paris, 1906.
- Miguel Asin Palacios : *Escatologia Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919.
- Le Monde* (J.) 4 Janvier 1951, un article intitulé *De Nouveau sur les Sources Arabes de la Divine Comédie*.
- Mornet : *Histoire de la Littérature Française Contemporaine*, Paris, 1927.
- Nicoll (Allardyce) : *World Drama*, London, 1954.
- Nykl : *Hispano-Arabic Poetry*, U.S., Baltimore, 1946.
- Oscar Wilde : *Works of*, London, 1949.
- Palencia (Angel Gonzalez) : *Historia de la Literatura Arabigo-Española*, Madrid, 1945.
- Paris (G.) : *La Poésie du Moyen-Age*, Paris, 1895.
- Pascal : *Pensées*, éd. annotée par Harvel, Paris, 1925.
- Pauphilet (A.) : *Poètes et Romanciers du Moyen-Age*, éd. de la Pléiade, Paris, 1934.
- Pérès (H.) : *L'Espagne vue par les Voyageurs Musulmans*, Paris, 1934.
- Picard (R.) : *Les Salons Littéraires et la Société Française*, New York, 1947.
- Pidal (R.M.) : *Poesià Arabe y Poesià Europea*, Argentina, 1946.
- Pierre Belperron : *Joie d'Amour, Contribution à l'Etude des Troubadours*, Paris, 1948.
- Otto Rank : *Don Juan, Une Etude sur le Double*, Paris, 1952.

- René Wellek and Austin Warren : *Theory of Literature*, 1955.
Renou (L.) : *Les Littératures des Indes*, Paris, 1951.
Revue de synthèse, 1920.
Revue des Nouvelles Littéraires, 6 Septembre 1951.
Revue de l'Histoire des Religions, 1932.
Revue de Littérature Comparée, 1921, 1948, 1949.
Rimbaud (Arthur) : *Oeuvres*, Lausanne, 1957.
Roddier (H.) : *J.J. Rousseau en Angleterre*, Paris, 1950.
Sartre : *L'Etre et le Néant*, Paris, 1943.
Sartre : *Situations*, II, III, Paris, 1947—1959.
De Segur (Nicola) : *Histoire de la Littérature Européenne*, vol. I, II, Neuchâtel, 1948—1951.
Scherer (Jacques) : *La Dramaturgie Classique en France*, Paris, 1959.
Souriau (Etienne) : *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris, 1950.
Mme. de Staël : *De l'Allemagne*, Paris, 1885.
Suberville (J.) : *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, Paris, 1948.
Taine : *La Fontaine et ses Fables*, Paris, 1947.
Texle (J.) : *Etude de Littérature Européenne*, Paris, 1898.
Thibaudet : *Physiologie de la Critique*, Paris, 1930.
Valéry (Paul) : *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, 1957.
Van Tieghem (P.) : *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, Paris, 1948.
Van Tieghem (P.) : *Répertoire Chronologique des Littératures Modernes*, Paris, 1937.
Van Tieghem (P.) : *Le Prérromantisme*, 1947.
Van Tieghem (P.) : *La Littérature Comparée*, Paris, 1946.
Van Tieghem (Ph.) : *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires*, Paris, 1950.
Zellweger (R.) : *Les Débuts du Roman Rustique*, Paris, 1941.
Zola (E.) : *Le Roman Expérimental*, Paris, 1928.

فهرس المعارف

تقصد من هذا الفهرس إعانة القارئ على حسن الإفادة من الكتاب ، وقد حذفنا منه ما يمكن الاستعانة فيه بالفهرس العام على سبيل الإيجاز . فالفهرس العام للموضوعات متمم لهذا الفهرس . وقد ذكرنا هنا عناوانات النصوص الأدبية التي وردت في الكتاب لا بوصفها مراجع فحسب ، بل لأنها كذلك مادة الدراسة المقارنة .

لمو وكاميه (ديوان توفيل جـ - وتيه)
٣١٥ - ٣١٦

أنطوان وكيلو باترا (مسرحية شكسبير) ٢٩٨
أندروماك ١٦٥ ، ٢٧٧

الإنيادة ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٨

أوديسيا هامش م ١٣٦ - ١٣٧ ، ٢١٠

أوديبوس ملكا (مسرحيات مختلفة) ٢٧٢
٢٨٣ ، ٢٧٤

الأوراق ١٧٤

أولولاريا أو وعاء الذهب (مسرحية) ١٥٦ ، ٢٨١
انظر أيضاً البخيل في هذا الفهرس .

أهل الكهف ١٦٨

(ب)

البائسون ٢٢٥

البابات ١٦٢ - ١٦٤

بحور الشعر : بين العربية والفارسية ٢٤٧ -
٢٤٩

البخيل (مسرحيات) ١٥٦ ، ١٦٤ ، ٢٨٠ - ٢٨١

بين القصيرين ٢٢٦

(ب)

الپارناسية : أو مذهب الفن للفن ٣١٥ ،
٣١٦ ، ٣٥٩ - ٣٦٧

(١)

ابن أخى رامو (قصة) ١١٨

أبو الحسن المفلح (مسرحية) ١٦٤

الأجناس الأدبية : الفصل بينها عند

الكلاسيكيين ١٣١ - ١٣٢ -- الدراسة

الوصفية الحديثة لها ١٣٢ - ١٣٤ -

تقسيمها على حسب الأسس الفنية ١٣٣ -

نشأة الأجناس الأدبية ١٣٤ ، ١٣٥ -

وانظر كذلك الكلاسيكية والرومانتيكية

والبرناسية ، والرمزية والواقعية في هذا

الفهرس - ثم الفهرس العام

أحلام شهرزاد ٢٩٣

أرده ويراف تامه ٢١٧

الإسراء والمعراج ١٤٥ ، تأثير الإسراء والمعراج
في الكوميديا الإلهية لدانتة ١٤٦ - ١٥٠

ألف ليلة وليلة : ٢٠٩ - ٢١١ ، ٢٢٤

وانظر أيضاً شهرزاد ، وأحلام شهرزاد ،

وعلاء الدين والمصباح السحري في هذا

الفهرس - ثم المسرحية الغنائية في الفهرس العام

إلوا أو أخت الملائكة ٢٩١

الإلياذة ١٠٩ ، هامش ١٣٨ - ١٣٩

أماديس دي جولا (قصة) ٢٠٠

أمفيتريون ١٥٦ - ١٥٧ وهامشها

جامعة الثريا ١٩ ، ٢٠ — ٢٣ ، ٢٥٣

(ج)

چاتاكا ١٧١

چاودان خرد ٣٤٥

چيل بلا (قصة) ٢٠٤

(ح)

حديث عيسى بن هشام ٢٢٣

حديقة السحر ٢٦٣

حفلة شاي (مسرحية) ١٦٢

حياة العظماء ٣٣٤ — ٣٣٥

الحى بن يقظان ٢١٧ — ٢١٩ ، ٢٢١ — ٢٢٢

٢٢٢

خان الخليل ٢٢٦

خيال الظل ١٦١ — ١٦٢

(د)

درر الحكم في أمثال الهندود والعجم ١٧٥

دون كيخوته ٢٠١ ، ٣١٢

الدوبيت ٢٤٧

(ذ)

ذوو الإرادة الخيرة ٢٢٦

(ر)

رباعيات الخيام في الآداب الأوربية ١٠١ — ١٠٢

رسالة الغفران ٢١٦ — ٢١٧ — تحقيق ما يقال

عن صلتها بالآداب الأوربية ٢١٧ —

صلتها المحتملة بأرده ويراف نامہ ٢١٧

رسائل إخوان الصفا ١٧٤

رستم وسهراب ٢٩٥

رواية حمدان (ترجمة مسرحية هرفانى لفكتور

هوجو) ١٦٦

بروميثيوس : (مسرحيات) ٢٨٦ — ٢٨٨ ،

٣٠٣ — هكذا غنى بروميثيوس أو نشيد

الجار (قصيدة) ٢٨٨

بلياس ومليزاند ٣٢٦ — ٣٢٨

بنج تاترا ١٧٢ — ١٧٣

بول وفرجيى ٢٢٤

بيجاليون (مسرحيات) ٢٨٤ — ٢٨٦

بيجاليون وجالاتيا ٢٨٤

(ت)

تارتوف ١٦٥ ، ٢٧٧

تاريخ بخارى ٣٤٢

تاريخ بطولة أسرة فورسايت (قصة) ٢٢٧

تاريخ فرانسيسون الحقيقى المازل (قصة) ٢٠٤

تاريخ وصاف (تجزية الأمصار وتزجية

الإعصار) ٢٣٧

تاريخ عين الدولة ٢٣٦ — ٢٣٧ ، ٣٤٣

تاترا خيايكا ١٧٢

التجديد والتقليد ١٠٦ — ١٠٨ واقظ

كنلك : الحكاكة

ترجمان البلاغة ٢٦٣

ترجمة شيطان (قصيدة الأستاذ العقاد) ٢٩٢

مللاروبادور ١١٠ ، ١٩٥ ، ٢٤٩ —

٢٥٩ ، ٢٦١ ، ٢٦٢

تنسرتامة ٣٤٥

التوسل إلى التوسل ٣١٣

التوقيعات ١١٢ — ١١٣ ، ٣٤٤ — ٣٤٦

تياجينس وغاركليا أو أسيرا الأحباش ١٩٠ —

١٩١

(ث)

ثعلب وعفراء ١٧٤

(ج)

جامعة أبولو ٣٨٧

روبنسون كروزو : هامش ص ٢٢٢

روجون ماكار ٢٢٦ ، ٣٦٨

الرومانتيكية : ٢٧ — ٤٦ ، ١٥٨ — ١٥٩ ،

٢١٠ — ٢١١ ، ٢٢٥ — ٢٢٦ ،

٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٧٤ ، ٢٩٠ ، ٢٩٣ ،

٣١٠ — ٣١١ ، ٣١٤ ، ٣٣٣ ،

٣٥٤ — ٣٥٩ ، ٣٦٥ — ٣٦٦ ، ٣٧٣ ،

الرمزية : هامش ص ٦ ، ١٦٧ — ١٦٨ ،

٣٧٣ — ٣٧٩

زاير (مسرحية فولتير) ٢٦٩ — ٢٧٠

الزجل (تأثيره في التروبادور) ٢٥٢ ، ٢٥٠

زقاق اللذات ٢٢٦

زنوبيا ١٦٥ ، ٢٢٦

الزهرة (كتاب ابن داود وتأثيره في التروبادور)

١٩٦

(س)

ساتيريكون ١٩١

ساخر أشياء ٢٩٦

سجن الحب (قصة) ١٩٩

السراقات الأدبية والنظرة الحديثة إليها على حسب

الدراسات المقارنة : ٧ ، ١٣ ، ٣١٧ —

٣١٨ ، ٣٢٤ — ٣٢٥ ، ٣٣٩ —

٣٤٠ وانظر كذلك التجديد والتقليد ثم

المحاكاة في هذا القهرس

سلامبو ٣٢٠ — ٣٢١

سلوان المطاع ١٧٥

السندباد البحري ٢١٠

سنوحى (قصة) ٢٢٦

السونيتا ٢٦٠ — ٢٦١

سياست نامه ٣٤٥ — ٣٤٦

السيد (مسرحية) ٢٢٤ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨

سيرانو دي برجرانك ٢٢٤

(ش)

شارتون ٣٢٤

الشاعر ٢٢٤ — وانظر سيرانو دي برجرانك

الشاهنامه ٢٤٨ ، ٣٢٦ — ٣٢٧ ، وانظر

أيضاً رستم وسهراب

الشجرة الأشورية ٢٣٧

شهرزاد (بطله ألف ليلة وليلة) ٢٠٩ —

٢١٠ ، ٢١١ ، ٢٩٣ — شهرزاد

مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم ٢٧٠ —

٢٧١ ، ٢٩٣ شهرزاد : مسرحية مورييس

رافيل الغنائية ١٦٠ وانظر أيضاً أحلام شهرزاد

شيطان بنتاء ور ٢٢٣

(ط)

طوق الحمامة ١٩٦

(ع)

عدو الشعب ٢٧٨ وهامشها

عدو المجتمع ٢٧٧

عطاء الله (ترجمة مسرحية عطيل) هامش

١٦٦

عطيل (مسرحية شكسبير) ١٢٠ ، ٢٦٦ —

٢٦٧ ، ٢٦٨ — ٢٦٩

علاء الدين والمصباح السعري ١٦٠ ، ٢٩٣

علاج الحب (كتاب أوقيديوس) ١٩٣

العيون اليواقظ ١٨١

(غ)

غادة الكاميليا (قصة ومسرحية) ٢٨٢

(ف)

فابليو ٥٩ — ٦٤ ، ١١٠ ، ١٩٣

فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء ١٧٥ —

١٧٦

فاوست (مسرحية جوتة) ٢٧٠ — ٢٧٢ ، ٢٩٣

٢٩٤ ، ٣١٥ — فاوست ومرجريت

(مسرحية شارل جوتو) ٣١٤ — لينة فاوست

كلاى هانجر ٢٢٧
كليلة ودمنة ٨٤ ، ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٢٦ ،
١٧٣ — ١٧٧ ، ١٨١ ، ٢٠٩ ،
٢٤٨ ، ٣٢١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣
الكومبديا الإلهية وتأثير الأدب العربي فيها
١٤٠ — ١٥٠
كيلو باترا الأسيرة ٢٩٨
كيلو باترا (مسرحية) ٢٩٩
(ل)

لادسياس ٢٢٣
لاساريو دى تورمس ٢٠٢ — ٢٠٣
لانسيلو ١٩٧ — ١٩٨
ليالى سطيح ٢٢٣
ليلي ابنة النعمان والأكاسرة ١٦٢

(م)
مارك أفلوان (مسرحية جودل) ٣٣٦
ماريون دى لورم ٢٨٢
المفاهيمات المضحكات ١٦٧
مدام بوقارى ٣٢٠
المدن الخمس ٢٢٧
مرزبان نامه ١٧٥ — ١٧٦
المسخ أو الحمار الذهبي ١٩١
المسرحيات الرمزية في الأدب العربي ١٦٧
١٦٨ —

مصرع كيلوباترا ١٢ ، ١٦٥ ، ٢٦٤ ،
٢٦٥ ، ٢٩٩ ، ٣٣٠ — ٣٤٠
معروف إسكافي القاهرة ١٦٠
مقامات ٩ — ١٠ ، ١٦١ ، ١٨٩ ، ٢٠٣ —
٢٠٤ ، ٢١١ — ٢١٥ — تأثيرها في
الآداب الأوربية ٢٠٢ — ٢٠٥ ، ٢١٥
تأثيرها في الأدب الفارسي ١٠ ، ٨٤ ، ٢١٤
٢٤١ ، ٢٤٢ —
ملحمة أبي زيد الهلالي الشعبية ١٥١

(مسرحية برليوز) ٣١٥ — فاوست (مسرحية
مارلو) ٢٩٤
حصول فردوس المفقود ١٥٠ ، ٢٩٠
الفضيلة ٢٢٤
فن الحب العف ١٩٤ ، ١٩٦
فن الحب (كتاب أوقيديوس) ١٩٣
فيدر ١٦٥ ، ٢٦٩
الفيلسوف المعلم نفسه (قصة لاتينية ترجمة قصة
حي ابن يقظان) ٢١٩

(فت)

فتر ٣١٤
القيدا ١٠٩

(ق)

قابوس نامه ٣٤٥
القره جوز ١٦٢
القصر المسحور ٢٩٣
قصص العادات والتقاليد ٢٠٥
القصص ذات القضايا الاجتماعية ٢٠٥ — ٢٠٦
قصص الشطار ٢٠٢ — ٢٠٣ ، ٢١٥
قصة الفتاة برسيلاف في الإسكندرية ٣٢١
القيصر وكيلوباترا (مسرحية برناردشو)
٢٩٩

(ك)

كاتاريتسا جارا هامش ص ٢٠٩
كتاب النمر والتعلب ١٧٤
كتاب الصادح والباغم ١٨٥
كريتيكون (النقاد) ٢١٩ — ٢٢١
الكلاسيكية ٢٧ — ٣٨ ، ١٥٨ ، ٣١٠ ،
٣٣٠ — ٣٣٢ ، ٣٥٠ — ٣٥٤
كل شيء في سبيل الحب (مسرحية دريدن)
٢٩٨ — ٢٩٩

نظرية المحاكاة : في النقد اللاتيني وفي عصر
النهضة والعصر الكلاسيكي ١٧ — ٢٨، ٢٥
نهج للبردة ٢٦٤

(هـ)

هملت ١٢٥ ، ٢٧٩
هيتوباديسا ١٧٢
هيلويز الجديدة ١١٨

(و)

الواقعية ٤٧ ، ٢٣١ — ٢٣٢ ، ٣٦٧ —
٣٨٨ ، ٣٧٣
الوجودية ٣٧٩ — ٣٨٣
الوقوف على الأطلال والوقوف على الآثار في
الأديين : العربي والفارسي ١٨٤ — ١٨٩

(ي)

يوحنا كريستوف ٢٢١
يوسف وزليخا ٢٧٨ — ٢٧٩ ، ٣٨٤

ملحمة الزير سالم الشعبية ١٥١

الملهاة الإنسانية ٢٢٦

الملهاة الحديثة ٢٢٧

الملهاة : نشأتها في الأدب اليوناني ١٥٢ —

١٥٣ ، ١٥٥ — ملاهي أرسطوفانس وصلتها
بالأدب الفرنسي ١٥٥ ، ملاهي بلوتوس
وتأثيرها في الأدب الفرنسي والإنجليزي ثم
العربي ١٥٥ — ١٥٦

المناظرة والحوار : بين الأديين العربي والفارسي

٢٣٧ — ٢٤٤

منفرد ٢٧١ — ٢٧٢ ، ٣٠٣

الموازنات الأدبية ومكانتها في الدراسات الأدبية
٩ — ١٠

المواقف الأدبية والفرق بينها وبين الموضوعات

٢٦٦ — ٢٧٤

موت الحب (قصة) ٢٠٤ — ٢٠٥

(ن)

نتائج الفطنة في نظم كائلة ودمية ١٧٥

فهرس الأعلام

لم تثبت في هذا الفهرس أسماء المؤلفين للكتب التي اعتمدنا عليها بوصفها مراجع ،
اعتماداً على فهرس المراجع . واكتفينا بذكر الأعلام الذين كانت آراؤهم وكتبهم مادة
لدراستنا للمقارنة .

أبو جعفر نرشخي ٣٤٢
أبو العلاء المعري ٨ ، ٢١٦ — ٢١٧
أبو علي القالي ٢٣٣
أبو الفرج الإصبهاني ١١٣ ، ٢٣٣
أبو المكارم أسعد بن خاطر ١٧٤
أبو المعالي نصر الله ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٢٦ ،
١٧٦ ، ٣٢١ ، ٣٤٢
إدجار ألان پو ١٠٣ ، ٣٠٩ ، ٣١١
- إدجار كينييه ٤٩ — ٥٠
إدمون رويستان ٢٢٤
أديب إسحق ١٦٥
أرستوفانس ١٥٥
أرسطو ١٧ ، ١٩ ، ١٢٩ ، ١٣١ ،
١٥٨ ، ١٦١ ، ١٨٠ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ،
٣٣٣ ، ٣٥٠
إرنست رينان ٤٨ ، ٥٠
أرنولد بنيت ٢٢٧
أسخيلوس ١٥٣ — ١٥٤ ، ٢٧٣٠ ،
٢٨٣ ، ٢٨٦
أسد بن عبد الله القسري ٢٤٧
أسعدي (أبو نصر أحمد بن منصور) ٢٤٢
الإسكندر يوب ٣٥١
الإسكندر دوما الابن ٢٨٢
الإسكندر سوميه ٢٩٩
الششتري ٢٥٥
أفلاطون ١٠ ، ١٢٩ ، ١٦٩ ، ٢٣٩
أفلوطين ١٠

(١)

أبان بن عبد الحميد بن لاحق ١٧٤ ، ٢٤٨
البختري ١٨٦ — ١٨٧
إبراهيم بن محمد اليهقي ٢٣٨
إيسن ٢٧٨
ابن حزم ١٩٦ ، ١٩٧ ، ٢٥٦
ابن خلدون ٢٣٤
ابن دانيال ١٦٢ — ١٦٣
ابن رشد ١٤٧
ابن زهير الحقيدي ٢٥٧
ابن سلام الجحفي ٥٤
ابن سناء الملك ٢٥٠
ابن سينا ١٤٧
ابن شهيد ٢١٥ — ٢١٦
ابن طفيل ٢١٧ — ٢١٩
ابن عربشاه ١٧٥ — ١٧٦
ابن قتيبة ٨٤ ، ٢٣٨
ابن قزمان ٢٥٦ — ٢٥٧
ابن المعتز ٢٥٧
ابن مسكويه ٣٤٥
ابن المقفع ٨٨ ، ٩٠ ، ١٢٢ ، ١٧٣ ،
١٧٦ ، ١٨١ ، ٣٠٩ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ —
وانظر كلية ودمنة في فهرس المعارف
أبو بكر محمد بن داود ١٩٦ ، ١٩٧ ،
٢٥٦
أبوليوس ١٩١

بلعمى ١١٩ ، ٢٣٥ — ٢٣٦
 بندتو كروتشيه ١٢٩ — ١٣٠
 بنقست ٢٣٨ ، ٢٤٦
 بهاء الدين محمد البخداى ٣١٣
 بهرام گور ٢٤٥
 بوالو ٣٠ ، ٣٢ ، ٥٤ ، ٣٥١
 بودلير ١٠٢ ، ٢٩٢ ، ٢٩٦ ، ٣٠٩ ،
 ٣١١ ، ٣٧٤
 بوذا ١٧١
 بوسويه ٥٤
 بون مارشيه ٣١٢
 بوهور هامش س ١٤
 بيرون ٢٧١ — ٢٧٢ ، ٢٩٠ — ٢٩١ ،
 ٢٩٢ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ،
 ٣٠٥ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٤
 بيهقى (أبو الفضل محمد بن حسين) ١٢ —
 ١٣ ، ٢٣٤ — ٢٣٥

ب

باسكال ٩ ، ٢٣١ ، ٢٩٨
 پتراركة ٢٦٠
 پترونيوس ١٩١
 پلتييه ٢٢ ، ٢٣
 پلوتوس ١٥٥ — ١٥٦
 پوسنت ٤٨ — ٤٩
 پول ورتز فريديك ٨٥

(ت)

ترسو دى مولينا ٢٩٦
 تنيسون ١١
 توفيق الحكيم (الأستاذ) ١٦٨ ، ٢١١ ،
 ٢٢٦ ، ٢٧٠ — ٢٧١ ، ٢٧٣ — ٢٧٤ ،
 ٢٨٥ — ٢٨٦ ، ٣١٦
 تولاند ٣٠٠
 تيريوس ١٧٨

اكرمان ٢٧٤
 ألب أرسلان ١٧٥
 ألفريد دى فينى ٩١ ، ٢٩١ ، ٣٠٥ ،
 ٣١٤ ، ٣٢٢
 ألفريد دى موسيه ٣٠ ، ٣٣ ، ٢٨٢ ،
 ٣٠٣ ، ٣٠٥
 ألفونسو العاشر أو الحكيم ١٤٦ — ١٤٧ ،
 ١٤٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠
 ألفونسو ألقارس دى فيلاساندينو ٢٨٥
 إميل زولا ٢٢٦ ، ٣١٠ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩
 أنفريه بلسور ١٤٥
 أنفريه جيد ٢٨٧
 أنفريه لوشايلان ١٩٤ ، ١٩٧ ، ١٩٨
 أنوشروان ١١٣
 أوجست كونت ٣٦٣
 أوسكار وايلد ٨٧ ، ٣٥٨
 أوفيدىوس ١٩٣ ، ٢٨٤
 إيسوپوس ١٧١ ، ١٧٧ ، ١٧٨

(ب)

باربد ٢٤٥
 بالانسپرچيه ٧١ ، ٨٥ ، ١٢٣ ، ٣٢٩
 بديع الزمان الهمذاني ٩ ، ٥٥ ، ١٢٦ —
 ١٢٧ ، ١٨٩ ، ٢٠٣ ، ٢١١ ، ٢١٣ ،
 ٢١٤ ، ٣١٣
 برنارد شو ٢٨٤ — ٢٨٥
 بابريوس ١٧٧
 برويتير ٦٦ — ٦٩
 برنييه ١٨٠
 بشر بن المعتمر ١٧٤
 بشر فارس ١٦٨
 بلافاسكى ٣٢١
 بلناسار جراثيان ٢١٩ ، ٢٢١
 بلزك ٢٢٦ — ٢٢٧ ، ٢٢٣ ، ٣٢٩

چون جاك أمير ۷
چون سنيوارت ميل ۳۶۳
چون مارستون ۲۸۴
چون ماری کاریه ۷۱ ، ۱۲۱
چيار دی نرقال ۹۵ ، ۳۲۰
چيلير جولان ۱۸۰ — ۱۸۱

(ح)

حافظ ابراهيم ۲۲۵
الحمری ۹ — ۱۰ ، ۱۸۹ ، ۲۰۳ —
۲۰۴ ، ۲۱۱ — ۲۱۲ ، ۲۱۳ — ۲۱۵ ،
۳۱۳ ، ۲۴۱
حسين واعظ کاشی ۱۷۷ ، ۱۸۱
حزرة الأصفهانی ۸۴
حميد الدين البلخی ۱۰ ، ۸۴ ، ۱۸۹ ،
۲۴۱ — ۲۴۲ ، ۳۱۳

(خ)

خانانی ۱۸۸
خليل مطران ۳۸۵

(د)

دارون ۴۷ — ۴۸ ، ۵۰
دائنه ۱۴۲ — ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۵ ،
۱۴۶ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۵ ، ۲۶۰
دانيل ديفو ، هامش ص ۲۲۲
درين ۹۱ ، ۲۹۸ — ۲۹۹ ، ۳۳۰ —
۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۵ ، ۳۵۱
دوبنيك ۱۶۵
دورا ۲۰
دولت شاه ۲۶۰
دی بيلي ۲۱
ديدرو ۳۰۰ ، ۳۰۲
ديکارت ۲۹ ، ۳۵۲

تين (هيوليت) ۵۰ — ۵۸ ، ۲۳۱ —
۲۳۲ ، ۲۶۳ — ۲۶۴
تيوفيل جوتييه ۳۱۵ ، ۳۲۰ ، ۳۶۲

(ج)

جارتی اور رديتيس اور و فرميجيس دی موثاقو
۲۰۰
جارتيا جوش ۲۲۱
جاستون پاری ۵۸ — ۶۶ ، ۳۲۳
جالسورثی ۲۲۷
جای ۲۸۹ — ۲۹۰ ، ۳۱۲
الجاحظ ۱۱۲ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۲۰۸ ،
۳۴۴

جبريل مارسيل ۳۸۰
جرانديه ديلا سكاللا ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۸
الجرىاذقانی (أبو شرف ناصر بن ظفر
ابن سعد) ۲۳۶ — ۲۳۷ ، ۳۴۲
جعفر بن خالد البرمکی ۷۴
جوشهيد ۳۵۱ — ۳۵۲
جوته ۱۱ — ۱۲ ، ۹۸ — ۹۹ ، ۱۰۱ ،
۱۰۶ ، ۱۱۸ ، ۲۷۰ — ۲۷۱ ، ۲۷۲ ،
۲۷۴ ، ۲۸۶ — ۲۸۷ ، ۳۱۰
جورجی زيدان ۲۲۵ — ۲۲۶
جوتييه ۲۰۴ — ۲۰۵
جيوم التاسم ۱۹۵ ، ۲۵۱ — ۲۵۲ ،
۲۵۸ — ۲۵۹

(چ)

چودل ۹۸
چورج برانديس ۷۰
چورج پولتي ۲۷۴ — ۲۷۵
چورج مور ۳۵۸
چوزيف يدييه ۶۴ — ۶۵
چوزيف تگست ۷۰
چول رومان ۲۲۶
چون اولدهام ۳۵۱

٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ،
٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٥١ .

شيلي ٢٨٧ ، ٣١٤

شوقي (أحد) ١٢ ، ٩٥ ، ١٦٥ ،
١٨٢ — ١٨٤ ، ٢٢٣ — ٢٢٤ ، ٢٦٤ —
٢٦٥ ، هامش ص ٢٧٥ — ٢٧٦ ، ٢٩٩ ،
٣٢٠ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ — ٣٤٠

شوينك جيلير ٢٨٤

(ص)

الصاحب بن عباد ١٢٦
صالح جودت (الأستاذ) ٢٨٣

(ط)

الطري (محمد بن جرير) ٨٤ ، ١١٣ ،
١١٩ ، ٢٣٥ ، ٣٤١ ، ٣٤٢

(ع)

العنابي التغلبي ٣٠٩
العنبي (أبو نصر محمد بن عبد الجبار)
٢٣٦ ، ٣٤٣

عبد الحميد الكاتب ٣١٣
عبد الرحمن الشرفاوي (الأستاذ) ٢٢٦
عبد الله الأهواني ١٧٤
عبيد الله بن زياد ١١٣
عبد الله بن طاهر ١١٢
عدي بن زيد ٥٤
عمر الحيام ١٠١ — ١٠٢

العقاد (الأستاذ) ٢٩٢ ، ٣٨٦

علي بن داود ١٧٤
عمر بن الفروغان ٢٣٨

(ف)

فردوسي ٢٨٩ ، ٢٩٥
فروخي ٢٦٠

(ر)

راسين ٨ ، ٣٤ ، ٥٤ ، ١٦٥ ، ٢٣١ ،
٢٦٩ ، ٢٧٧

رامبو ٣٧٥ ، هامش ٣٧٦ ، ٣٧٧

رامون لول ٢٥٥

روبير جارنييه ٢٣٦

روبرتو ٣٥٠

روسو ٩٣ ، ١١٨ ، ٣١٠ ، ٣١١

روسار ٢٦١

(س)

سارتر ٣٨٠

سان پيرو ١٩٩

سانت ليجريون ٣٥٢

سانت پوق ٦ ، ٤٣ — ٤٦

سانتسبري ٧٠

ستاندال ٧

ستيسيكورس ١٧١

سرفانتس ٢٠١ ، ٣١٢

سعد الدين وراوي ١٧٦

سعدى شيرازي ٣٠٩

سكاليجر ٣٥٠

سليم القاش ١٦٥

سوفوكليس ١٥٣ — ١٥٤ ، ٢٧٢ ،

٢٨٣ ، ٢٧٣

سهل بن هرون ١٧٤

سوينرن ٣٦٦

(ش)

شايلن ٣٥٣ — ٣٥٤

شاتوبريان ٣١٤ ، ٣٢٠

شارل جونو ٣١٥

شارل سورل ٢٠٤

شكسبير ٨ ، ٩١ ، ٩٣ ، ١٢٤ — ١٢٥ ،

هامش ص ٢٦١ ، ٢٦٦ ، ٢٩٨ ، ٣٠٨ ،

کورنی ۹، ۲۵، ۵۵، ۱۶۵، ۲۷۷،

۲۷۸

کولیردج ۳۵۷، ۳۵۸

کوندورسبه ۳۱

کیدکاجورد ۳۷۹

(ل)

لا برویر هاشم ۱۴، ۲۳

لاشاپیل ۲۹۹

لافوتین ۱۷۷، ۱۷۸ — ۱۸۲

لامارتین ۳۲۲

لانسون ۶۹، ۳۲۸

لسنج ۳۵۸

لوجویلی ۵۵

لوك ۳۰ — ۳۱، ۳۳

لوساج ۲۰۴

لوکوف دی لیل ۲۹۲، ۳۱۶، ۳۶۲،

۳۶۴ — ۳۶۶

لويس جيه ۱۴۵

لويس الرابع عشر ۲۳۰

لیتورنو ۱۲۲

لیرموتوف ۲۹۰ — ۲۹۱

لیوپارد دی فینتشی ۵۵

(م)

ماترنک ۱۶۸، ۳۲۶ — ۳۲۸، ۳۷۷

ماتیو آرنولد ۲۹۵

مارك مونييه ۷۰

مارلو ۲۹۴

مارموتل ۲۹۹

مارون النقاش ۱۶۴ — ۱۶۵

ماری دی فراس ۱۹۵

المازنی ۳۸۶

مایا کوشکی ۳۷۲، ۳۸۸

فلویر ۱۳۰، ۲۶۴، ۳۲۰ — ۳۲۱،

۳۶۶، ۳۹۸ — ۳۹۹

فیتز جرالده ۱۰۲، ۱۲۳، ۲۰۱

فیدروس ۱۷۸

فینلون ۲۳۰، ۲۳۱

(ف)

فالیری ۱۳

فان تیجم ۸۵، ۱۲۱

فرجیل ۱۳۹ — ۱۴۱

فکتور کوزان ۳۶۱ — ۳۶۲

فکتور هوجو ۳۷، ۹۱، ۲۸۲،

۲۹۱ — ۲۹۲، ۳۰۵، ۳۱۰، ۳۲۲،

۳۵۵، ۳۵۹، ۳۹۹ — ۴۰۰

قرلین ۳۷۵

قولیر ۹، ۱۰، ۲۶، ۵۵، ۸۸،

۹۳، ۱۱۹، ۱۲۴ — ۱۲۵، ۲۶۹ —

۲۷۰، ۲۷۳ — ۲۷۴، ۳۰۰، ۳۰۲،

۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۲۹

فیلان ۷

(ك)

کارل یسپرز ۳۷۹

کارل جولدون ۲۸۱، ۲۹۶

کارلو جوزی ۲۷۴

کارلیل ۱۱، ۱۲، ۱۰۱، ۳۰۸، ۳۱۵

کاستلثرو ۳۵۰

کافکا ۳۷۷

کالیجولا ۱۷۸

کانت ۳۵۷، ۳۶۰ — ۳۶۱

کافتیلیان ۱۷ — ۱۸، ۲۰، ۲۲

کریتیان دی تروا ۱۹۵

کریستنسن ۲۴۹

کوریه ۳۶۹، ۳۷۰

(ن)

نجيب محفوظ (الأستاذ) ٢٢٦ ، ٢٢٧
نيرون ١٩١

(هـ)

هشام بن عبد الملك ٢٤٧
هوراس ١٧ ، ١٧٧ — ١٧٨
هوفمان ٢٩٦
هومبروس ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤١ ،
١٤٣ ، ١٤٤
هيزودوس ١٧١
هيجل ٣٦١

(و)

وصاف (شرف الدين عبد الله الشيرازي)
٢٣٧
ولتر پيتر ٣٦٧
ولتر دي لامير ٣٧٧
ولتر سكوت ٢٠٦ — ٢٠٨ ، ٢٢٦
وليم بليك ٢٩٠
ويلهم شايجل ٣٩

(ي)

يانج ١٢٢ — ١٢٣
يزيد بن مفرغ ١١٣
يوربيدس ١٥٤ ، ٢٨٣
يوسف خياط ١٦٥

محمد بن أحمد بن ظفر ١٧٥

محمد عثمان جلال ١٨١

محمد عوفى ٢٤٥ ، ٢٤٦

محمد فريد أبو حديد ٢٢٦

محمد بن يوسف السرقسطى ٢٠٣ — ٢٠٤

محمود تيمور ١٦٧ ، ١٦٨ — ١٦٩

محمود حسن اسماعيل (الأستاذ) ٢٨٣

محمود الغزنوى ٢٣٦

محي الدين بن العربى ١٤٥

مدام دي جيراردن ٢٩٩ ، ٣٣٦ — ٣٣٧

مدام دي ستال ٣٩ — ٤٣ ، ١٢٣ —

١٢٤ ، ١٢٥ — ١٢٦ ، ١٢٨ ، ٣٠٨ ،

٣٢٠ ، ٤١٠

مدام دي سكوديرى ٢٥

مدام دي لاسابليير ١٨٠

مصطفى صادق الرافعى ٢٦٣

مصطفى لطفى المنفلوطى ٢٢٤

ملتن ٨ ، ١٥٠ ، ٢٩٠

منوچهرى ١٨٨

موريس ماجر ٣٠٢ ، ٣٢١

موزار ٢٩٦

موسى الأسوارى ٢٠٨

مولير ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ،

٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٣٠٢

مونتيني ٩

ميجل أسين پالاثيوس ١٤٥

ميشليه ٢٣٠ — ٢٣١

مينتورتو ٣٥٠

الفهرس العام للموضوعات

صفحة	
١٥ - ٥	مقدمة الطبعة الثانية
٤ - ١	مقدمة الطبعة الأولى
١٥ - ٥	الأدب المقارن (تعريف عام)

الباب الأول : تاريخ نشأة الأدب المقارن في الغرب

١٦ وفي جامعات الجمهورية العربية المتحدة

١٦ الفصل الأول : تاريخ نشأة الأدب المقارن في الغرب

فكرة الأدب المقارن قبل القرن التاسع عشر — نظرية المحاكاة في الأدب اللاتيني وفي عصر النهضة والعصر الكلاسيكي — في القرن السابع عشر — في القرن الثامن عشر — القرن التاسع عشر : الحركة الرومانتيكية — مبادئ الرومانتيكية ومقارنتها بالمبادئ الكلاسيكية — مدام دي ستال — سافيت بوف — النهضة العلمية في القرن التاسع عشر : — إرنست رينان — هيبوليت تين — جاستون بارى — برونتيير — كمال نشأة الأدب المقارن على يد جوزيف تكست والباحثين المحدثين

٧٢ - ١٦

الفصل الثاني : الوضع الحالي للدراسات المقارنة في جامعات الغرب

٧٣. وفي جامعات الجمهورية العربية المتحدة

الأدب القوي هو دائماً مركز البحوث المقارنة — أهمية هذه الدراسة للأدب القوي — الدراسات المقارنة في جامعات الغرب — دعوة إلى التوسع في هذه الدراسة على طريقة منهجية شاملة في الجامعات العربية — منح عام للدراسة فيها

٨٢ - ٧٣

الفصل الثالث : عدة الباحث في الأدب المقارن

٨٥ - ٨٣

الفصل الرابع : ميدان البحث في الأدب المقارن

٩٦ - ٨٦

الباب الثاني : بحوث الأدب المقارن ومناهجها

٩٧

الفصل الأول : عالمية الأدب وعواملها

٩٨

معنى عالمية الأدب — أسسها العامة — التأثير والأصالة — التجديد

صفحة

والتقليد — العوامل العامة لعالمية الأدب : معركة القديم والجديد —	
المهجرات — الحروب — الغزوات — العوامل الخاصة : الكتب —	
المؤلفون — الوسطاء — النوادي الأدبية	٩٨ — ١٢٨
الفصل الثاني : الأجناس الأدبية	١٢٩
تمهيد لدراسة الأجناس الأدبية : الأجناس الأدبية والنقد العالمي —	
رأى بندتو كروتشي والرد عليه — أرسطو والأجناس الأدبية —	
تمييز الأجناس الأدبية — الدراسة الحديثة الوصفية للأجناس	
الأدبية — ما تستلزمه الأجناس الأدبية من صياغة فنية — نشأة	
الأجناس الأدبية وتبادل التأثير والتأثر فيها في الآداب العالمية ...	١٢٩ — ١٣٦

(١) الأجناس الأدبية الشعرية :

(١) الملحمة : نشأتها في الآداب القديمة — الألياذة والأوديسيا	
والإنياذة — تطور الملحمة في العصور الوسطى — الكوميديا	
الإلهية لدائته — تأثير دائته بالأدب العربي — تطورها في عصر	
النهضة والعصر الكلاسيكي : الفردوس المفقود للتلن — حوادث	
تليماك لفينلون — موت الملاحم في الآداب الأوربية — ليس في	
الأدب العربي القديم ملاحم — الملاحم في الأدب الشعبي العربي ...	١٣٦ — ١٥١

(٢) المسرحية : المسرحية في الآداب الغربية :

الفرق بين الملحمة والمسرحية — المأساة والمهابة في الأدب	
اليوناني — أثر نقد أرسطو في التمهيد لتأثيرها في الآداب	
العالمية — المسرحية في الأدب اللاتيني — المأساة والمهابة في الأدب	
اللاتيني — في العصور الوسطى — في عصر النهضة —	
الكلاسيكية والرومانتيكية — الاتجاه العام لتطور المسرحية في	
الآداب العالمية — المسرحية الغنائية ، نشأتها وتأثير الأدب العربي فيها	١٥١ — ١٦٠

المسرحية في الأدب العربي :

المسرحيات المصرية القديمة وما يقال عن صلتها بالمسرحيات في الأدب
العربي — ليس في الأدب العربي القديم مسرحيات — خيال الظل
والقره جوز وما كان يقدم فيها من بابات — لاصلة بين البابات
والمسرحيات في معناها الفني — نشأة المسرحيات العربية متأثرة
بآداب الغرب — المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية وتأثيرها في
المسرحيات العربية — القيمة الأدبية للمسرحيات العربية في نشأتها —

صفحة

- شوقي رائد الأدب المسرحي — الترجمة — الابتكار — الخصائص العامة للمسرحيات العربية في نشأتها ووجوه تأثيرها بآداب الغرب ١٦٠ — ١٦٩
- (٣) الخرافة أو القصة على لسان الحيوان :
معناها — نشأتها وأى الآداب أسبق في التأليف فيها ... ١٦٩ — ١٧٢
في الآداب الشرقية :
- في الأدب الهندي — خصائصها فيه — انتقالها للأدب الإيراني القديم — پنج تانرا — كلية ودمنة — ترجمة ابن المقفع لكليلة ودمنة — محاكاتها في الأدب العربي — تأثير كلية ودمنة لابن المقفع في الأدب الفارسي بعد الفتح الإسلامي — تأثيرها في الأدب الفرنسي ١٧٢ — ١٧٧
في الآداب الغربية :
- في الأدب اليوناني — في الأدب اللاتيني — في الأدب الفرنسي — لافونتين ونهضته بهذا الجنس — القواعد الفنية التي سنّها لافونتين فيه — شرح وجوه تأثير لافونتين بكليلة ودمنة ... ١٧٧ — ١٨١
تأثير لافونتين في أدبنا الحديث : نهضة شوقي بهذا الجنس الأدبي متأثراً بلافونتين ... ١٨١ — ١٨٤
يلتحق بالأجناس الشعرية الوقوف على الأطلال ، تطوره في الأدب العربي وتأثيره في الأدب الفارسي ... ١٨٤ — ١٨٩
- (٤) أجناس الأدب النثرية المدروسة في الكتاب : ... ١٨٩

(١) القصة في الآداب الغربية :

نشأتها — الأدب القصصي عند اليونان — عند الرومان — في العصور الوسطى — تأثير الأدب العربي في قصص الفابليو في العصور الوسطى — قصص الحب والفروسة وتأثير الأدب العربي فيها — كتاب فن الحب لأوفيدوس وكتاب فن الحب للف لاندريه لوشابلان — تأثير الأدب العربي في الكتاب الأخير — الأدب العربي وقاد العرب ومكانة المرأة — قصة لانسيلو للشاعر الفرنسي كريتيان دتروا وتأثيرها بالأدب العربي — أشهر قصص الحب والفروسة في عصر النهضة — سخرية سرفانتس من قصص الحب والفروسة في قصته : دون كيخوته — قصص الرعاة — قصص

صفحة

الذطار الأسبانية — تأثرها بالمقامات العربية — تأثيرها في القصص
الأوربية — قضاؤها على قصص الرعاة — تمهيدها لقصص العادات
والتقاليد — ثم لقصص القضايا الاجتماعية — القصص الرومانتيكية
والفلسفة العاطفية — القصة التاريخية في العصر الرومانتيكي وتأثيرها
في الأدب العربي ٢٠٨—١٩٠

في الأدب العربي :

في الأدب العربي القديم :

مفهوم القصة في الأدب العربي قبل العصر الحديث — أشهر الآثار
الأدبية التي يمكن أن تدخل في نطاق الأدب القصصي : ألف ليلة
وليلة ، نشأتها الفارسية ، وتدوينها في العربية ، وتأثيرها في
الآداب الأوربية ، وفي أدبنا الحديث عن طريق الآداب الأوربية ؛
المقامات ، نشأتها في الأدب العربي ، وتأثيرها في الأدب الفارسي ،
ثم في الآداب الأوربية ؛ التوابع والزوابع ؛ رسالة الغفران
وتحقيق صلتها بالكوميديا الإلهية ، واحتمال لفادة أبي العلاء فيها
من الأدب الإيراني القديم ؛ قصة حى بن يقظان وتأثيرها في
الآداب الأوربية ٢٢٢—٢٠٨

في الأدب العربي الحديث :

نشأة القصة عندنا في معناها الفني متأثرة بآداب الغرب — أطوار
القصة العربية الحديثة ووجوه تأثرنا فيها بالآداب الغربية ٢٢٧—٢٢٢

(٢) التاريخ :

في الآداب الغربية :

مفهومه الحديث — التاريخ والأدب — الناحيتان العلمية والفنية
للتاريخ — المذهب الرومانتيكي في التاريخ — المذهب الواقعي —
المنهج الحديث في كتابة التاريخ ٢٣٢—٢٢٧

في الأدب العربي :

نشأة التاريخ في العربية — الطريقة العربية في كتابة التاريخ ثم تأثرها
بالإيرانية القديمة فيما بعد — مفهوم التاريخ عند الإيرانيين
القديماء — ابن خلدون والتاريخ — تطور الأسلوب الأدبي في

صفحة	
٢٣٧—٢٣٢	التاريخ عند العرب — تأثيره في أدب الفرس الحديث بعد الفتح الإسلامي
	يلتحق بالأجناس النثرية : المناظرة والحوار :
٢٤٤—٢٣٧	في الأدب الإيراني القديم — تأثير الأدب العربي فيها بالأدب الإيراني — المحاورات الأصلية في الأدب العربي — تأثير الأدب العربي في الفارسية بعد الإسلام — المقامات والمناظرات — العناية بالأدب الفارسي بالمحاورات
	الصياغة الفنية التابعة للأجناس الأدبية :
	(١) العروض والقافية :
٢٤٩—٢٤٤	تبادل التأثير فيهما بين الإيرانية القديمة والعربية والفارسية الحديثة الموشحات والأزجال العربية :
٢٦١—٢٤٩	خصائصها الفنية — تأثيرها في شعر التروبادور في نواحيها الفنية ومضمونها — أمثلة من الموشحات والأزجال العربية ومن شعر التروبادور الفرنسي والأسباني — إنبات التأثير العربي من الناحية التاريخية
	(٢) صور الأسلوب الفنية :
٢٦٥—٢٦١	الصور الجزئية الفنية تابعة غالباً للجنس الأدبي في تأثيرها — أمثلة لهذا التأثير بين الأدب العربي والفارسي والآداب الغربية
٢٦٦	الفصل الثالث : للمواقف الأدبية والنماذج البشرية
	١ — للمواقف الأدبية :
٢٧٩—٢٦٦	معنى الموقف في الأدب والفلسفة الحديثة — التشابه في الموضوعات والتشابه في المواقف — التأثير الأدبي في المواقف — دراسة المواقف قبل العصر الحديث — الدراسة الحديثة للمواقف — الشخصيات في السرحية وصورها الست — تداخلها وتعددتها — صور المواقف الأدبية كثيرة تتجاوز مائتي ألف
	٢ — النماذج البشرية :
	معنى النموذج البشري في الأدب — الدراسات المقارنة فيها —

صفحة

أنواع النماذج الأدبية :

(١) النماذج الإنسانية العامة ودراساتها — نموذج البخيل في الأدب اليوناني واللاتيني والفرنسي والإيطالي — البغى الضحية في أدب الرومانتيكيين والأدب العربي ٢٨٠—٢٨٣

(٢) نماذج بشرية مأخوذة عن الأساطير القديمة : دراستها — أوديسيوس ملكا في الآداب العالمية — بيجاليون في الأدب اليوناني والآداب الأوربية والأدب العربي — يروميتيوس في الأدب اليوناني والألماني والإنجليزي والفرنسي والعربي ٢٨٣—٢٨٨

(٣) نماذج مصدرها ديني : دراستها — يوسف وزليخا في الأدب الفارسي — الشيطان عند ملتون وفي أدب الرومانتيكيين والأدب العربي — قاتل وهابيل في أدب بيرون ولوكنت دي ليل وبودلير ٢٨٨—٢٩٢

(٣) نماذج مصدرها أساطير شعبية :

شهرزاد في الآداب الأوربية والأدب العربي — فاوست في الآداب الأوربية والأدب الأمريكي — أسطورة تيوفيل — رستم وسهراب في الشاهنامه وفي أدب ماتيو أرتولد — دون جوان في الآداب الأوربية ٢٩٢—٢٩٧

(٤) الشخصيات التاريخية في الأدب :

ليل والمجنون في الأدبين العربي والفارسي — كيلو باترا في الأدب الفرنسي والإنجليزي والعربي — هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي ٢٩٧—٣٠٢

منهج الأدب المقارن في دراسة هذه النماذج عامة ٣٠٢—٣٠٤

الفصل الرابع : تأثير كتاب أدب من الآداب في الآداب الأخرى : ٣٠٥

نقطة البدء في البحث — حالات الأدب المؤثر — حالات الأدب المتأثر — أمثلة لهذا التأثير بين كتاب العرب وكتاب الفرس — تأثير جوته في الأدب الإنجليزي والفرنسي والعربي ٣٠٥—٣١٦

الفصل الخامس : دراسات المصادر ٣١٧

القصد من هذه الدراسة — أصالة الكتاب — دراسة المصادر قبل نشأة الأدب المقارن — دراسة المصادر المقارنة — معنى المصادر

(١) أنواعها :

- (١) ما انطبع في خيال الكاتب نتيجة لما رأى في أسفاره :
وصف شعراء العرب لمناظر الثلج في إيران — شاتوبريان ومناظر
الدنيا الجديدة — فلوير ومناظر مصر في أدبه ... ٣١٧ — ٣٢١
- (٢) مخالطة البيئات والنوادي التي تعي بالثقافات الأجنبية —
موريس ماجر ونادي مدام آني ييزانت والداعية الهندى بلافاسكى —
تأثير الأصدقاء من الأجانب بالمراسلة أو المحادثة — انتشار تقاليد
أدبية خاصة وانتقالها من بلد لآخر — ما يتناقل شفويًا من شعب لآخر ٣٢١ — ٣٢٣
- (٣) المصادر المكتوبة : التشابه بين النصوص هو نقطة البدء —
التأثر وأصالة الكاتب ... ٣٢٣ — ٣٢٥

(ب) أنواع البحوث في المصادر :

- (١) مصادر مؤلف واحد من مؤلفات كاتب ما — استعارة
الكلاسيكيين من الآداب القديمة والآداب الأسباني — استعارة
المواقف — ما ترلنك والفردوسي — استعارة أفكار خاصة ٣٢٥ — ٣٢٨
- (٢) مصادر مؤلفات كاتب ما جميعها على سبيل الإجمال من أدب أجنبي واحد ٣٢٨ — ٣٢٩
- (٣) الدراسة التفصيلية لمصادر مؤلف من المؤلفات ... ٣٢٩
- (٤) الدراسة التفصيلية لإنتاج كاتب من جيم الآداب الأخرى —
بالنسب إليه ودراسته لمصادر يترك — ميتولو ودراسته لمصادر
ألفريد دي ثيني — مثال لدراسة مصادر شوقي في مسرحية :
مصرع كيلوباترا ومدى إفادته من هذه المصادر ... ٣٢٩ — ٣٤٠
- (٥) مصادر أدب ما بأكمله : أمثلة عامة لدراسة مصادر الأدب
الفرنسي — الاتجاهات العامة لدراسة نواحي التأثير والتأثر
الإجماليين بين الأدب العربي والفارسي في الترجمة — وفي الأجناس
النثرية : التاريخ والمقامة والقصة على لسان الحيوان وأدب الحكمة
والسلوك والتوقيعات والأقصوصات الشعبية والرسائل الديوانية
والإخوانية — وفي الأجناس الشعرية : الحوار والوقوف على
الأطلال والقصيدة الغنائية والشعر القصصى ... ٣٤٠ — ٣٤٨
- الفصل السادس : المذاهب الأدبية ... ٣٤٩
- الدراسات المقارنة لهذه المذاهب — المذاهب الأدبية الكبرى :

صفحة

المذهب الكلاسيكي : دور الشراح الإيطاليين لأرسطو في نشأة
هذا المذهب — الكتاب الفرنسيون هم الذين قعدوا لهذا المذهب —
انتقال هذا المذهب إلى إنجلترا ثم ألمانيا — معنى « العقلية »
الكلاسيكية — جمهور الكلاسيكيين جمهور أرسطو — رواج
الشعر الغنائي عند الكلاسيكيين ٣٤٩ — ٣٥٤

المذهب الرومانتيكي : التيار الفلسفي العاطفي، والتيار العقلي — جمهور
الرومانتيكيين هم الطبقة الوسطى أو البرجوازية — الرومانتيكية
والثورة على حقوق الأرسطو — نواحي التجديد الفنية عند
الرومانتيكيين — نهضة الشعر الغنائي لديهم ونواحي تجديدهم فيه —
الصور الشعرية والتجربة الذاتية — الأصالة والصدق ٣٥٤ — ٣٥٩

المذهب البرناسي : أو مذهب الفن للفن : نشأة المذهب في فرنسا —
فلسفة المذهب — تأثير كانت — استقلال الشعر عن كل غاية —
المعنى الحقيقي لدعوة الفن للفن — تأثير الفلسفة الوضعية والتجريبية في
المذهب — تأثيرين — دعوة رئيس المدرسة : لوكت دي ليل —
جمهور البرناسيين هم الصفوة — آراؤهم خاصة بالشعر الغنائي —
الاغتراب بالخيال عند البرناسيين والرومانتيكيين — الشعر الغنائي
وتجديد البرناسيين في صورته — انتقال المذهب إلى إنجلترا ٣٥٩ — ٣٦٧

المذهب الواقعي : تأثير النهضة العلمية والفلسفة الوضعية في نشأة
المذهب — وجوه الشبه بين الواقعية والبرناسية — جمهور الواقعيين
هم الطبقة الوسطى والدنيا من الشعب — المبادئ العامة للواقعية
والطبيعية على حسب زولا — النواحي الفنية العامة — الواقعية
الأوربية والواقعية الاشتراكية — الواقعية الأوربية خاصة بالقصة
والمرحلية — دعوة ماياكوفسكي في الترام الشعر — أثر الواقعية
في الآداب العالمية ٣٦٧ — ٣٧٣

المذهب الرمزي : خلف البرناسية في الشعر الغنائي — معنى
الرمز — الرمزية رد فعل ضد البرناسية — وسائل الإيحاء الفنية
لدى الرمزيين — الرمزية في المسرحية والقصة — مثال من الشعر
الرمزي : قصيدة : المنسمون للشاعر الإنجليزي : ولتر دي لامير —
شرح ما فيها من نواح رمزية — تأثير الرمزية في الشعر العالمي ٣٧٣ — ٣٧٩

: صفحـة

المذهب الوجودى : معنى الوجودية — فلاسفة الوجودية — مبادئ الوجودية العامة — الالتزام وأثره فى الأدب — أدب الالتزام أو أدب الواقع — التواحي الفنية العامة ٣٧٩ — ٣٨٣
أثر المذاهب السابقة ، إجمالاً ، فى أدبنا الحديث فى مختلف الأجناس الأدبية ٣٨٣ — ٣٩٠
لماذا لم تنشأ عندنا مذاهب أدبية ٣٩٠ — ٣٩٢

الفصل السابع : تصور الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى ٣٩٣

أحدث ميادين الأدب المقارن — صور البحث فيه — منهج البحث العام : (١) بيان الطريقة التى تكونت بها أفكار أمة ما فى أدبها عن شعب آخر — مدام دى ستال وألمانيا ٣٩٣ — ٣٩٤
(٢) تحديد ما رآه الرحالة من البلاد الأخرى — مدام دى ستال فى ألمانيا — شوقى فى أسبانيا ٣٩٤ — ٣٩٥
(٣) صدق آراء الرحالة من الكتاب لدى أبناء أمتهم — أدب الكتاب والرحالة فى القرن التاسع عشر — كتابنا العرب ورحلاتهم فى أسبانيا ٣٩٥ — ٣٩٦
صورة الشرق الإسلامى فى الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى — فى القرن السابع عشر والثامن عشر — عند الرومانتيكيين ٣٩٦ — ٤٠١
أثر هذه الدراسة فى التاريخ الأدبى والوعى القومى والعائى الإنسانية ٤٠١ — ٤٠٢

خاتمة البحث : الأدب المقارن والأدب العام ٤٠٣ ٤٠٣

نشأة الأدب المقارن واهتمام الباحثين به فى الآداب الكبرى — أهمية دراساته — تكوين « الجمعية الدولية لتاريخ الآداب الحديثة » وعملها من صميم الأدب المقارن — المؤتمرات الدولية للأدب المقارن — الأدب المقارن والأدب القومى — الأدب العام — الفرق بينه وبين الأدب المقارن — وجوب عنايتنا بالأدب المقارن أولاً — ثمرات الدراسات المقارنة ٤٠٣ — ٤١١

الفهارس

١ — فهرس المراجع العربية والفارسية ٤١٣
٢ — فهرس المراجع الفرنسية والإنجليزية والأسبانية ٤١٨
٣ — فهرس المعارف ٤٢٣
٤ — فهرس الأعلام ٤٢٨
٥ — الفهرس العام للموضوعات ٤٣٤

استدراك

نُنبه هنا إلى الأخطاء التي لا بد من تصحيحها ، ونترك الأخطاء المطبعية التي يقف القارئ على صحتها بفطنته :

نص ٧ س ١٣ كلمة : منه والصحيح : فيه .

ص ٩ آخر سطر : وتأثيره في بديع الزمان ؛ والصحيح : وتأثره ببديع الزمان

ص ٦٦ س ٥ : متؤثر ؛ والصحيح : متأثراً

ص ١١٨ س ١ : العلات ؛ والصحيح : العلاقات .

ص ١٨٠ السطر الذي قبل الأخير : ترجمه عن ؛ والصحيح ترجمه إلى

ص ٢٦٨ س ١٣ : الحسد ؛ والصحيح : الغيرة .

ص ٢٩٨ قبل آخر الصفحة بسطرين : ١٩٥٤ ؛ والصحيح : ١٥٩٤

ص ٢٩٩ س ٩ : السيدة چيراردن ؛ والصحيح : السيدة دي چيراردن

ص ٣١٨ س ١٢ : جزء هام دراسات ؛ والصحيح : جزء هام من دراسات

ص ٣١٩ س ١٢ : العين ؛ والصحيح : العيش

ص ٣٣٠ س ١١ — ١٢ وحدة الحدث ؛ والصحيح : وحدة الزمن

كتب أخرى للمؤلف

1) L'Influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux Ve et VIe Siècles de l'Hégire (Xe et XIIe Siècles après J.C.), Paris 1952.

2) Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise du XVIIIe Siècle au XXe Siècle, Paris 1952.

وهما رسالتان له كتوراه الدولة في الأدب المقارن من السوربون سنة ١٩٥٢ .

٣ — الحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية : الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٠ .

٤ — ليلي والمجنون أو الحب الصوفي : للشاعر الفارسي عبد الرحمن الجامي

ترجمة مع مقدمة وتعليق على الترجمة لشرح إشارات التاريخ والفلسفة

وبيان مصادرها العربية .

٥ — الرومانتيكية : القاهرة ١٩٥٦ .

٦ — للدخل إلى النقد الأدبي الحديث : الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦١ .

٧ — Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Unie ; dans : Yearbook of Comparative and General Literature, University of North Carolina Studies in Comparative Literature, Number 25, 1959.

٨ — السكير : قصة ، للكاتب الألماني هانس فالادا ، مراجعة الترجمة ، مع

تقديم للقصة بتكليف من وزارة التربية والتعليم .

٩ — لانسون : قوتير ، ترجمة ، بتكليف من وزارة التربية والتعليم (تحت

الطبع) .

١٠ — جون بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة وتعليق مع مقدمة في الوجودية

وأدبها وتقدها (تحت الطبع) .

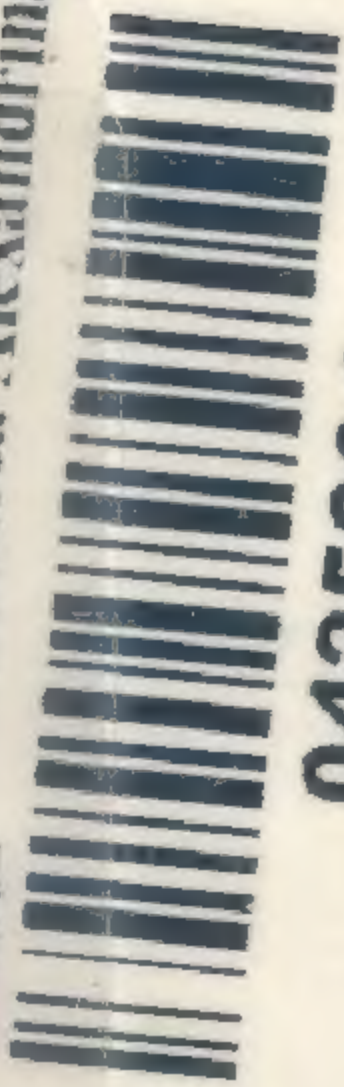
١١ — فشل إستراتيجية القنبلة الذرية : تأليف ميكشيه ، ترجمة ، بتكليف

من وزارة الثقافة والإرشاد (تحت الطبع) .

١٢ — ماترنك : بلياس ومليزاند ، مسرحية ، ترجمة ، بتكليف من وزارة

الثقافة والإرشاد (بعد للطبع) .

Bibliotheca Alexandrina



0425004

المطبعة العالمية ١٦ و ١٧ شارع ضريح سعد بالقاهرة

v.p